tv'
:НП\
L
шiн
> IJ
O
$®пц
VOIXSVTd
йоо «

i»:$8»4i twáv
. деНяв&<®Д<П о ®5®Н
Ί Л | И И J \

НН1Ì

лМЯК

</ н *> ® * ^5 ** Sw*
B α ¿
'-’ -3i#ИоЙIвЯ—.
^saassss^
HЇ >ν·M*3·íI* í ♦■···■*“
/‘.,·υ »*■»«*> <?.wt,W*xÍT ■?■'■ ЗЛЖ.!

SUBLIM SI STRUCTURA

TITUS MOCANU

«... Spiritul criticului adevărat, ca și spiritul adevăratului poet, trebuie să fie deschis tuturor frumuseților.»

BAUDELAIRE

Fără doar și poate, era de așteptat faptul că înclinația către structuri, ce caracterizează, în multe privințe, gîndirea filozofică și științifică actuală, să aibă influență și asupra sensibilității estetice contemporane. Din acest punct de vedere ideile teoretice exprimate de Vasarely în Notele sale (v. Note brute, în Vasarely, Edition du Griffon Neuchâtel, 1965) constituie o mărturie dintre cele mai grăitoare. Numai că, modul în care sînt exprimate ideile în aceste Note, și care vizează un splendid demers structuralist în artele plastice, nu corespunde, întru totul, cu dispozițiile structurale ce se manifestă, astăzi, în filozofie și în științele particulare. Și acest fapt îmi pare plin de semnificații. Pentru că existența unei deosebiri clare între felul cum se pune problema structurii, pe de o parte, în gîndirea științifică, iar, pe de altă parte, în artă ne conduce, cred, la o chestiune mult mai profundă care, deși interesează, probabil, mai

puțin științele, trebuie să preocupe în mod cu totul deosebit literatura, muzica și artele vizuale în general.
Această chestiune îmi pare extrem de simplă. Așadar, presupunînd că am elaborat o definiție, cît de cît satisfăcătoare, a conceptului de structură, se pune mai departe, și încă în mod surprinzător de necesar, întrebarea dacă, stăpînind definiția și metodele de lucru corespunzătoare, efortul uman s-a încheiat și soluțiile vor veni de la sine, fără riscul de a intra în impas sau de a ajunge la o situație suficient de precară. Pentru că, este cu totul limpede, definirea conceptului și elaborarea unor metode de analiză structurală, oricît de strălucite și de exacte ar fi ele, nu rezolvă o altă problemă, din păcate, pe cît de puțin observată, pe atît de esențială și de fecundă în însuși felul ei logic de a se pune. Cred că, mai presus de orice, în chestiunea nespus de complexă a structurii, se cere o precizare a poziției ei în trei planuri bine determinate de manifestare, sau — ceea ce este aproape același lucru — sub trei unghiuri de vedere cu totul distincte. Și astfel apare necesitatea imperioasă de a dezvălui locul pe care structura îl ocupă, mai întîi, în cuprinsul realității, apoi în domeniul cunoașterii discursive, pentru ca, pînă la urmă, să-i precizăm condiția și încărcătura de sensuri lăuntrice în cîmpul, mult mai subtil, al atitudinii de viață globală în fața misterului existențial, a orizonturilor mirifice ale lumii, în care doar ordinea unor opțiuni preferențiale umane, fundate pe simpatie, poate să-și spună cuvîntul hotărîtor.
Este limpede că, odată stabilite aceste delimitări, se impune mai departe, cu stăruință, precizarea înțelesului general al noțiunii de structură, ca atare. Cu alt prilej, am încercat să schițez o astfel de circumscriere, în funcție și de părerile autorizate care s-au formulat în problema structurii și a metodei de analiză structurală în special (v. Structură, eveniment și valoare, Contemporanul, nr. 1090/1967 și Structură și totalitate, Contemporanul nr. 1094/1967). Aici voi reține doar elementele esențiale ale conceptului de structură.
Prin urmare, presupunînd că ne aflăm în fața unei totalități sau a unui organism, indiferent de faptul dacă această totalitate se situează în ordine naturală sau dacă este o operă de artă, ea posedă o esență lăuntrică profundă și nerevelată în întregime nicicînd și o calitate care se manifestă în exterior, la nivelul lumii fenomenale. In această calitate, se oglindește, fără îndoială, parțial, nucleul de esențialitate sau ceva din profunzimea interioară și autonomă a sistemului sau a operei respective. Iar elementul care face posibilă țesătura între aceste două niveluri, sau puntea de legătură a calității exterioare cu esența lăuntrică este, desigur, structura organismului dat. în acest sens, structura apare, deci, ca acea parte stabilă sau invariantă a însăși esenței autonome a lucrurilor, care a devenit perfect clară și a intrat în stăpînirea minții umane. Ea poate fi astfel formalizată și folosită ca un domeniu al certitudinilor. Că, mai departe, această verigă de legătură are o formă configurată, apărînd ca o constelație a raporturilor interioare invariante este neîndoielnic. Mai interesant apare faptul că această configurație a relațiilor sau constelația ordonată interioară generează întotdeauna aspectul calitativ exterior, făcînd cu putință și înțelegerea formei întregului la care ne referim.
De aici rezultă, fără doar și poate, atît aspirația legitimă a spiritului uman către descifrarea sistematică a resorturilor interioare din cuprinsul totalităților concrete, cit și tendința de a dezvălui reguli de calcul sau algoritmi care să descrie, cît mai exact, ordinea,

tinzînd spre desăvîrșire, a structurii. Ceea ce, în linii generale, este valabil pentru orice domeniu de existență a totalităților care posedă o structură interioară și ordonată. Numai că, în mod surprinzător, atunci cînd ne referim la opera de artă, apare suplimentar și o distincție, care poate fi dintre cele mai semnificative. Astfel, în timp ce totalitățile naturale, să spunem, au o structură autonomă, și față de ele se manifestă doar un demers teoretic uman de cunoaștere, în cazul operei de artă trebuie să deosebim un plan al cercetării sau al cunoașterii, în funcție, desigur, de sensibilitatea estetică, și unul al elaborării sau al creației propriu-zise. Din acest punct de vedere, în actul de cercetare orice operă poate fi privită și sub raportul structurii ce o posedă. Și astfel, o creație, oricît de veche, sau o operă de mult constituită, poate fi supusă și unui examen atent structural. în acest caz, analiza estetică, cu tentă structuralistă, nu denaturează constituția intimă a operei și nu influențează destinul ei. Ea poate aduce anumite precizări suplimentare excelente, de ordin teoretic, care să aibă repercusiuni asupra gustului public, modificînd anumite zone ale contemplației estetice în general. Nu tot așa stau lucrurile în creația contemporană de artă. Aici, o orientare structuralistă înseamnă, înainte de toate, o părăsire lucidă a criteriului reproducerii fidele a naturii în artă. Fără îndoială, principiul reinterpretării naturii, în opoziție cu ideen păstrării neștirbite a artei mimesisului, a fost sobru

1

VICTOR VASARELY: Integrare агЫкхьмікЛ (1*ЧХ CcvaeùdL· Cetatea Universitari» Caracai« Arhitect VÜLuxueva

VIЗДЮК VASARELYt Гi4o>eагец|i. |tjjw Colaiw

formulat încă de Kloe» ftră ca prin aceasta creația emoționantă a tnâ-relut pictor să devină structuralistă» în cazul creației contemporane cu vocații calculatoare> tehnice și» ca atare» structuraliste» se adaugă insa un alt element caracteristic la principiul lui Klcc. Așadar, intr-o astfel de viziune» reinterpretarea naturii nu se face oricum, ci numai în virtutea unei tratări prin tipare invariante care să constituie însăși substanța operei respective. De unde rezultă că o atare dispoziție spirituală de creație va duce la tălmăcirea poziției omului față de lume prin reprezentarea operei ca simplă structură, dezgolită de orice înveliș fenomenal» Este suficient să ne gîndim Ia un singur exemplu, pentru ca lucrurile să ne apară, acum» pe deplin limpezi.

Sa presupunem deci că, realizind un cîmp ireal luminat, intr-un spațiu înconjurător în care stăpîneștc întunericul, construim un dispozitiv electronic nevăzut ce acționează asupra cîmpului colindat de ciudate luminescente. Dacă plasăm, cu o savantă rigoare și, în același timp, cu înclinații certe ale sensibilității estetice, o serie anumită de segmente mobile și incandescente, sau niște cristale transparente, ce se pot mișca sub influența dispozitivului electronic amintit, vom obține un joc curios care va sugera o stranie armonie. Dar este neîndoielnic faptul că, dacă se ramine aici, intențiile artistului nu și-au atins scopul. Presupunînd că se stabilesc și o seamă de reguli sau de algoritmi ai «mobilelor», se realizează o constelație a raporturilor, în care ritmuri neașteptate revin și se pierd succesiv, întreaga schemă, destul de complexă, a sistemului, numindu-se în acest caz, cu un titlu generic, structură.

în alternative fericite ale creației, cele două pivoturi principale ale sensibilității estetice — anume, intuiția și fantezia — pot să fie

angajate in jocul elementelor, aproape total. Intuiția va căuta să desprindă ordinea existentă și să stabilească legături emoționante cu o armonie mult mai deplină, transcendentă aproape, care ar veni, de undeva, din adine. Fantezia, în schimb, va tinde să descopere modalitățile ideale de răsturnare a acestor succesiuni ordonate, pentru a-și continua propria suită de plăsmuiri. Este tocmai momentul cînd atitudinea contemplatorului argumentează, parcă, în favoarea tezei lui Vasarely. Deoarece autorul Notelor consideră că spectatorul trebuie să intre în jocul, cu nimic capricios al structurii mobile, pentru a găsi, totuși, propriile soluții de continuare a mișcării.
Dar toate observațiile de pina aici sînt valabile în măsura în care am admis posibilitatea unei soluții fericite. Iar trăsăturile prin care se caracterizează o asemenea soluție sînt limpezi. Aceasta, deoarece o atare construcție ține, totuși, de domeniul artei, numai în cazul în care e încărcată cu sensuri și implicații umane profunde, fiind străbătută de fiorul inegalabil al autenticității, așa cum ni s-a prezentat creația sul iimă artistică dintotdeauna. Și semnul cel mai sigur al unei astfel de reușite apare in clipa cînd, fără a mai rămîne la jocul unilateral dar armonios al structurii prezente, ne cufundăm parcă într-o angajare spirituală deplină, ca într-o mare aventură, în lumea amplă a unor aile semnificații, care se învecinează cu taina sau se contopesc, nu arareori, cu mitul. în această clipă nu mai contează dacă opera a figurat forme ale naturii, sau — dimpotrivă — dacă, nefigurînd asemenea forme, sugerează simple structuri ce ni se înfățișează ca alte dimensiuni uimitoare ale lumii. Esențială este semnificația neprevăzută de viață umană și autenticitatea personalității care a realizat această splendidă unificare.
Din păcate însă, în creația artistică contemporană, cu tendințe mecanice și structuraliste, asemenea soluții nu constituie regula generală. Dimpotrivă, este cunoscut faptul că, în cuprinsul acestei creații, se manifestă, mai degrabă, multiple și dureroase eșecuri) construcții tehnice arbitrare ce au în finalitatea lor intimă doar chemarea limitată a folosirii mecanicii; prilej de insatisfacții și, cîteodatft, reacții nemoti-vate, precare și lipsite de poezie. Dacă ne chinuim să aflăm cauza acestor insuccese vom găsi răspunsuri invariabile. La rădăcina experimentelor gratuite stă lipsa de personalitate, Imitarea snobă a unor viziuni, pentru alții, imprevizibile, sau abuzul exterior de procedee mecanice, bine tot atitea explicații adevărate dar care par cel puțin parțiale.
Și astfel ajungem, neîndoielnic, la întărirea convingerii că nu este suficientă definirea structurii și stăpînirea metodelor de calcul mecanice, pentru folosirea ri. Este deci necesar să determinăm limpede, cel puțin din punctul de vedere, general, al filozofici și al esteticii, cu deosebire, modul în care ea se plasează în cele trei domenii de munîtes*
tare de care am amintit încă la început. Șt faptul elucidării pe cai cit de cit raționale a înțelesului definiției a pregătit o asemenea
Se pune, deci, mai întîi, întrebarea în ce raporturi sta structu in planul existenței totalităților naturale. Pe baza definiției anterioare a conceptului în discuție, rezultă că, în acest pian, structurii — privita ca o constelație stabila a raporturilor interioare — i ae opune evenimen u . Șl apare cu totul clar faptul ca, întrucîl structura se vrea m înfățișarea, cu orice preț, a unei scheme persistente, care să stea, ca o condiție a perenității, în spatele pulsației vii a lumii fenomenale, aceasta lume c tocmai opusul ei, adică fluența eternă, evenimentul curgerea nesfîrșită a existenței reale. De aici se deduce

și a doua constatare importantă. Din moment ce actul cunoașterii reproduce ia nivelul expresiei teoretice însăși manifestarea acestei mișcări heraclitiene odată cu elementele ce subzistă sub modificările exterioare -structurii i se opune, și în domeniul gîndirii discursive, și încă pe buna, dreptate, o aceeași realitate cu totul instabilă și care poarta titlul simbolic de eveniment, de istorie sau de fenomenalitate.
Altfel stau, evident, lucrurile, așa cum am schițat înainte, în planul atitudinii globale a omului în fața lumii și a orizontului vieții. Aici caracterului determinat, ținînd, într-un anumit sens de marile certi -tudini, proprii structurii, i se opune o altă dimensiune. Este dimensiunea nedeterminării sau a inefabilului care, în forma ei absoluta, nu poate însemna decit orizontul sublimului. Iată deci trei planuri de manifestare
semni-
și două perechi corelative de termeni. Pe de o parte, structura și evem-mentul, pe de altă parte, structura, ca fapt al perfectei determinări, și sublimul, ca lipsa ademenitoare și infinită a oricăror determinării particulare.
Dar, in această ordine de idei, apare și un ciudat paradox- In timp ce structura se vrea atît de stabilă și de precisă, fără ca prin aceasta să fie, cu adevărat, de neclintit, sublimul implică nedeterminarea fără măsură, grandoarea și jocul discret al nuanțelor la marginea versului, pentru a apare, totuși, în fața umanității, ca cea mai perenă dimensiune și cea mai greu de înlocuit cu putință.
Iar faptul că sublimul are această caracteristică rezultă și di ficația sobră ce i s-a dat în viziunea lui Hegel. Pentru că în doctrina acestuia, sublimul e forma deplină și absolută a simbolului. Fără doar și poate, simbolul trebuie înțeles, aici, ca rod plin de sensuri al unei profunde antinomii. Pe de o parte, el presupune o imagine cu tocul concretă din care se reține o singură însușire, iar, pe de altă parte implică o semnificație generală la care a fost ridicată această trăsătură particulară distinctă. Decurge, în acest sens, o observație revelatorie; în cuprinsul imaginii concrete, tot restul însușirilor rămîne în zona penumbrei, a inexprimabilului și deci a nedeterminării» pentru ca întreaga bogăție de resurse spirituale să fie dăruită acelei unice trăsături privilegiate, care a fost ridicată la rangul marilor întrebări despre lume. Față de simbol, sublimul reprezintă o transpunere a acestei antinomii de la nivelul semnificației generale, la aceea mult mai complexă a unei înțelegeri universale. Substanța intimă, plină de nedeterminare» subzistă însă, iar sublimul astfel alcătuit» ca o sinteză a simbolurilor» rămîne aproximare vie și» în același timp, formă austera a măreției și a desăvîrșlrii universului» Cît de importantă este definirea sublimului în acest sens — ca o sinteză ideală și universală a simbolurilor» pe cit de nedeterminate în substanța lor intimă pe atic de profunde in semnificații copleșitoare ale spiritului — rezultă șl din considerarea atentă a unui alt moment esențial al dezvoltării gîndirii estetice privind problema aflată in discuție. Mă refer, desigur» la eseul Despre sublim atribuit in mod discutabil lui Dionyslus-Cassius Longinus.
La Pseudo-Longin tot ceea ce apare ca veritabil sublim umple sufletul de bucurie, intrucit o atare dimensiune a inteligenței și a sensibilității umane și, implicit, a artei nu convinge pur și simplu» ci duce la uimire și la o asemenea Înălțare a spiritului in regiuni supreme» incit tace să se nască in noi o admirabilă stare de tensiune» care nu e nimic altceva decit lupta necontenită a ființei raționale cu

necunoscutul șl cu stihiile lumii. Șl din această luptă ființa umană lese întotdeauna biruitoare» Aceasta, deoarece sublimul cînd vine să strălucească chiar și dlfui undeva, șl, anume, acolo unde trebuie, «el răstoarnă totul ca un fulger» (Capir, l).
Iar explicația unei atari perspective unice decurge din faptul că iiиЦI natura «a ftcut se naseă in súdetele noastre, mai întîi, o pasiune invincibili» pentru tot ce poate ti mai măreț și mal sfînt» așa încit, lumea Întreagă să nu-i fie parcă suficientă vastei întinderi a spiritului uman, iar gîndurile noastre «să meargă cîteodată mai .departe decît cerul și să pătrundă dincolo de aceste margini care înconjoară și termină toate lucrurile» (Capit. XXIX). Ceea ce duce la o constatare plină de strălucire și de învățăminte chiar și pentru omul contemporan. Așadar, în viziunea anonimului autor antic al eseului este limpede că «noi nu sîntem prea uimiți de a vedea o mică flacără pe care am aprins-o, conservîndu-i lung timp lumina pură; dar sîntem striviți de admirație cind contemplăm acele focuri care se aprind cîteodată pe cer, cu toate că ele dispar, în mod obișnuit, de îndată ce se nasc; și nu găsim nimic mai uimitor în natură decît acele fumegări ale muntelui Etna, pe care acesta le aruncă cîteodată din abisurile profunzimilor sale» (Capit. XXIX). * . ’
De unde rezultă că această uimire, care întovărășește actul elevației în fața perspectivei nebănuite în măreție și nedeterminate a sublimului, constituie în spiritul întregului eseu un prilej de împlinire, pe alt plan, a capacității noastre de cunoaștere, iar ființei umane integrale, apte de a nutri preferințe și de a adopta atitudini de opțiune sinceră și nestingherită, îi oferă un profund echilibru afectiv și moral.
Este presimțirea ideii care va căpăta o formă deplină în Estetica lui Hegel; aici legătura dintre nedeterminare,-simbol, măreție și sublim va beneficia de o interpretare mai mult decît fericită.
Iată-ne astfel în fața a două orizonturi posibile: unul al ordinei imediate, o ordine structurală și calculabilă, celălalt al armoniei nedeterminate a simbolurilor și, la limita, a armoniei sublime. Există deci o armonie a constelațiilor invariante și a calculului, care e suficientă științei și una a inefabilului și a alcătuirii simbolurilor care reprezintă orizontul specific al artei. Aceasta se întemeiază, fără îndoială, și pe ordinea imediata a individualității structurilor. Dincolo de asemenea zare ordonată însă, ea tinde, neîncetat, către marile sinteze ale spiritualității, care sînt unificări în lumea simbolurilor și, pînă la urmă, aspiră la chemarea depărtărilor constituite în armonii de sublim.
Pe această punte îngustă situată, proiectată ca un fir tare subțire, între orizontul structurilor invariante și acela al chemării ademenitoare și pline de uimiri a sublimului se va decide, cred, întreaga soartă a artei moderne. Și, în mod cu totul special, se va elucida probabil destinul artei de factură structuralistă, ca o piatră de încercare.
Mai exact, se poate spune că pe acest spațiu firav de încrucișări complicate se va vedea dacă Hegel a avut sau nu dreptate atunci cînd profetiza mult prea hotărît, socotesc, și prea lămurit cu el însuși, pentru a-i da intru totul crezare elanului oracolar, apusul și nimicirea artei în general.
îmi pare că rezultă acum concludent faptul în virtutea căruia nu se poate adopta o atitudine exclusiv structuralistă la nivelul poziției globale a omului in fața lumii, fără a se ține seama, deci, și de acest corelativ al echilibrării: năzuința către sublim. Este o aspirație

intim legată de însăşi constituirea spiritualităţii umane din totdeauna. Şi astfel, incepînd cu timpurile în care înclinaţia către structuri a fost, numai, subînţeleasă - în măsura în care nu se poate închega o operă de creaţie fără ca aceasta să nu redea şi un clement de structură —şi pînă in epoca noastră, cînd o asemenea aplicaţie se situează, deliberat, pare-se, pe primul plan, sublimul va trebui să rămînă orizontul propriu al meditaţiei şi cîmpul de reconstituire, în adîncime, a artei.. Daca unii dintre noi, oameni moderni fiind, nu înţelegem un atare lucru, aceasta se datoreşte unor împrejurări diverse, dar, în primul rînd, răsturnării de planuri între sublim şi structură. Şi nu numai atît. Faptul se datoreşte şi caracterului anevoios al căutărilor în orizontul sublimului. Deoarece aici, soluţiile mecanice care pot avea rolul riguroaselor medieri, dar nu pot constitui scop în sine-—nu au nici un sens din moment ce o individualitate nu a găsit o punte de legătură neaşteptată cu acest orizont, şi nu şi-a exprimat intuiţia corespunzătoare cu o splendidă autenticitate.
Această stare reală de lucruri, cred că a fost bănuită prin excelenţă de Vasarely. Şi dacă mă refer la el, aceasta se explică prin două motive. Mai întîi, pentru că Vasarely este un artist autentic şl, în acelaşi timp, deoarece este un vizionar structuralist consecvent. Constituţia lui
•sufletească ultragiată şi elanul protestatar l-au împins pe drumu unor predilecţii riguroase şi ferme. Dar, în al doilea rind, Vasarely este şt un vizionar al inefabilului şi al folclorului planetar. Aicj viziunea sa, care s-a hrănit, parcă, din ideea păcii eterne, înclină către marile virtuţi umaniste şi tinde să se cufunde în eternele armonii ale lumii simbolurilor, împovărate de taină, pentru a spiritualiza pînă şi lucrurile şi spaţiile ce ne înconjoară în fiecare zi.
’ Dacă reţinem, cît de sumar, ideile teoretice principale pe care Vasarely le-a formulat, această convingere ni se întăreşte. Prin urmare, el a fost urmărit toată viata de o mirifică imagine din copilărie. Desenînd, în timpul iernii, cu degetul său de copil, pe geamul exterior, aburit al unei ferestre, un soare, şi, refăcînd acelaşi desen pe geamul interior — şi anume, cu gîndul de a obţine o strictă suprapunere,— a observat că totul se dizolvă în jocul unor inexprimabile diformităţi, atunci cînd îşi deplasa capul de la stînga spre dreapta şi înapoi, cu o mare repeziciune. A fost probabil intuiţia originară a picturii cinematice, aşa cum zborul păsării a reprezentat, la Brâncuşi, mişcarea minunată către zările metafizice.
S-a adăugat apoi la aceasta munca chinuitoare şi neîncetată, revelaţia de la Gordes, unde Vasarely a crezut că intră într-o astfel de vrajă, dar la proporţiile mai ample, ale unui bătrîn oraş. Desigur, cultivarea perspectivei axonometrice, dragă lui Kupka, şi dezvoltarea ei ulterioară i-a întărit credinţa de a merge pe drumul iniţial. Şi astfel, el şi-a imaginat pătratul, ca element plastic fundamental — conceput însă în chip diferit, decît în viziunea lui Malevici — rotindu-se în jurul unei axe centrale şi deplasîndu-se către înalt; apoi l-a imaginat în ipostaza mişcării sale în jurul axei diagonale, pentru a se ridica şi a face să se nască pînă la urmă un spaţiu; un spaţiu misterios. Ideea unităţii plastice esenţiale, formă-culoare, în virtutea paradoxalei «egalităţi», 2 = 1; 1=2, şi gîndul constituirii unor grupuri dinamice de astfel de unităţi, în funcţie de anumite reguli de calcul, sau algoritmi de construcţie, l-au dus, indiscutabil, pe un drum original, deşi s-ar putea spune că acest drum e vecin cu

neverosimilul. Cu toate că și acest neverosimil trebuie privit cu multă atenție. Deoarece Vasarely a rotunjit ideea năzuinței către o sinteză a artelor, în funcție de o dominantă, vizînd salvarea arhitecturii. De asemenea, pentru că a intuit cîteva trăsături însemnate ce rin, fără înconjur, de spiritul epocii noastre; credința că opera plastică trebuie să fie proporțională, sub raportul dimensiunii, cu fenomenul implacabil al creșterii vitezei, și gîndul generos că dezvoltarea tehnicii trebuie pusă, în artă, prin spiritualizarea ei integrală, din ce în ce mai mult, și mai larg, în slujba umanității.

In această ordine de idei, o teză esențială a lui Vasarely stă sub semnul întrebării și urmează ca viitorul să o clarifice. Din punctul său de vedere, dacă omenirea va părăsi, de pildă, pictura de șevalet, așa cum el și proclama de altfel, iar artiștii vor ajunge să ambiționeze către ample compoziții plastice exterioare, prin care să se împodobească clădirile la dimensiuni aproape uriașe, s-ar putea ca intr-o lume fantastica a viitorului ființa umană să se miște printre mari alcătuiri structurale, întemeiate și pe efecte electronice, în așa fel îneît totul să apară ca fiind străjuit de orgi de lumină, de obiecte spiritualizate și de spații teribile și ispititoare. Și s-ar putea ca acesta să fie marele Șl adevăratul drum al artei ce va veni. Pînă atunci, insă, nu trebuie să uitam ca o compoziție nu este suficient să fie curată, plină de savan-terie sau, pur și simplu, frumoasă. Ea trebuie să mai năzuiască spre altceva. Iar acel altceva este orizontul marilor semnificații și al tulburătoarelor depărtări care se cer descifrate. Acesta este probabil motivul pentru care mecanismul apăsător, extrapolarea neintelectualizată calmüuYexíhí 5e1\ П,1ce dintr'un domeniu in altul, experimentul în sine, nînă a urm» ¥ ¡ ТГ‘ OPeГeI d ■ Crentle’ toate ^u se supun, sau arta eu’ n î *1 austere ‘«ndamentale către simbol și sublim, care n i admir H 1 ¡ ' o >n^e primejdie. Este. cred, o alternativă ît fat^âce teLdr ''d'0’ îftr18trftdulntn de a tilsP««de cit mai înțelept este o Леиь Г "7'° ^btetică cît mai elevată, șl constituie nu ¿ f semnificația artei din totdeauna dtÎaUtate, HtÜ’ un efort către marea luptă pentru spi-

ȘTEFAN BURI ALAN: Demonul lui Maxwell

4

Ж»'
■ta Bwí
“r fi fl** ·* S *· · «I * il î· W te i 4’2»<5ёьc^^г* wsni ^¿£S*£**** * *.***’
iB1* 16 «£** <
« с.ь-* eü « fc * »· çr ç'íes
ν,Ξ* ^Iл-V

ROMAN COTOȘMAN:
Structuri vizuale

CONSTANTIN FLONDOR STRĂINII; Deplasare

TEHNICI CONTEMPORANE ALE IMAGINII

EXPOZIȚIA ARTIȘTILOR TIMIȘORENI

Expoziția grupului de tineri artiști timișoreni, deschisă acum cîtva timp în sălile deru, a fost comentată cu interes de artiști și public,

precum și în presa de Evenimentul marca o luare dc contact a citorva artiști romani cu unele dintre cel probleme ale plasticii contemporane. Fără a constitui o echipă perfect omogenă în p ’ ț. categoriei de mijloace utilizate — de la constructivism abstract la forme de aită op w ș* cinetică - efortul celor cinci are fără îndoială o direcție comună: arta obiectivă. Aceasta direcție estetică, puțin cunoscută la noi, reprezintă prin multitudinea căilor de întoarc la realitate pe care le propune — un fenomen de reacție față de excesele artei abstracte. Con juncția cu datele realității, după orgia de ficțiune și total subiectivism a expresionismului numit abstract, corespunde unei acute necesități. Prin datele realității contemporane, artistul înțelege însă nu numai lumea formelor concrete, uzuale, ci și structurile matematice și geome-trice ale acestei realități care devine din ce în ce mai mult creație a omului, copleșind natura. Nu enunțarea acestor date, ci participarea lor la alcătuirea imaginii plastice — prin încorporarea în anumite soluții vizuale, statice sau cinetice — în mod obiectiv, constituie sensul noii mișcări. «Obiectivarea» merge pînă la prezentarea însăși a obiectului — soluție adoptată în Pop-art. Cinetica și Op-arta sînt tot o formă de prezentare a unor date ce se supun unei categorii specifice de efecte vizuale. Față de celelalte ramuri ale Artei Obiective (Pop-art, Mec-art, Minimal, Hard-edge, Noii-realiști etc.), Cinetica și Op-arta utilizează anumite structuri ale materiei, în scopul obținerii unui dinamism al formei sau al culorii. Componentă esențială a civilizației, mișcarea este un factor obiectiv, și fie că e obținută prin mijloace mecanice (motor, sistem de angrenaje manuale, pîrghii etc.), fie prin mijloace iluzioniste (prin deplasarea privitorului sau prin efecte combinate de contrast simultan), ea nu exprimă o anumită stare afectivă, deci subiectivă a autorului, ci este rezultatul unui proces de gîndire matematică sau în orice caz rațională, cu o programare lucidă. Ansamblurile sinoptice realizate de Roman Cotoșman, Ștefan Bertalan și Constantin Flondor, cu mijloace diferite, furnizează retinei privitorului efecte de grafie cinetică, din păcate absolut intraductibile în reproducere fotografică. Unul singur, Cotoșman, încearcă în Cutia sa o dinamică a culorii, dar nu printr-o mișcare interioară a spectrului cromatic, ci prin obturarea sa ritmică de către o elice acționată mecanic. O sinteză
*
cinetică cu un program mai pretențios — bunăoară un efect de schimbare calitativă prin transformarea culorii în lumină, sau mutații în structura gamelor cromatice de la major la minor și treceri dintr-o gamă în alta — ar putea extinde preocupările lui Cotoșman în această direcție. Grafica variabilă, practicată de Bertalan și Flondor, reprezintă o contribuție efectivă (cu toată răspîndirea genului pe toate meridianele) în domeniul cercetării optico-cinetice. Valoarea acestei categorii de soluții plastice în raport cu arhitectura și cu artele decorative este dovedită de multiplele aplicații pe care și le-au găsit în cele mai diverse domenii ale civilizației . >*■ vizuale. Timișorenii s-ar putea integra cu folos în estetica edificiului modem, atît cu opere adiționale arhitecturii — în genul tabloului de șevalet sau al sculpturii de postament ____, cît
și cu lucrări de proporții monumentale, încorporate arhitecturii. Dietrich Sayler și Zoltan Molnar, cu aceeași rigoare în programarea efectului grafic, încearcă realizarea unui dinamism al relațiilor dintre forme, cu mijloace plastice clasice. Pe toți cinci îi caracterizează însă o atitudine estetică evident rațională, urmărind o poezie a vizualului epurată de accidentele subiectivismului, în sensul

tradiției Bauhausului, doctrină ce a prefigurat în termeni ideali intențiile cele mai pozitive ale actualei Arte Obiective. Pentru că, așa cum se manifestă ea în Occident, o bună parte din această Artă Obiectivă este
grevată de irațional și morbid.
CAMILIAN DEMETRESCU
TEHNICI
CONTEMPORANE
ALE
IMAGINII
EXPOZIȚIA
ARTIȘTILOR
TIMIȘORENI
ZOLTAN MOLNAR : Poem liric
DIETRICH SAYLER: Construcții aritmice T,
Exprimînd conștiința de sine a omului contemporan, artistul modern supune realitatea unui proces continuu de evaluare și reevaluare estetică· Pentru el, arta nu este numai reflectare și contemplație pasivă, ci, în același timp, cunoaștere și construcție obiectivă, acțiune· Dacă arta este o formă superioară a vieții, un mod de a fi, realitatea însăși poate și trebuie să devină o formă a artei· Realitatea interioară și exterioară este, pe de o parte, obiect de explorare analitică în adîncime, în vederea descoperirii structurilor invizibile și sensurilor intime, iar, pe de altă parte, teren și obiect de construcție și modelare, pe scurt, parafrazîndu-1 pe Leonardo, nu numai arta, ci și realitatea este capabilă să devină una cosa mentale. Homo faber este dublat sau abandonat de homo aestheticus. «Arta nu trebuie să rămînă un sanctuar pentru inutili, o consolare pentru disperați și o justificare pentru leneși. Arta ar trebui să ne însoțească ori unde pulsează și acționează viața: la bancul de lucru, la masă, în repaos, în joc, în zilele de lucru și în vacanță, acasă și pe stradă, astfel îneît flacăra vieții să nu se stingă în umanitate»— scriau Gabo și Pevsner în 1920. Pentru atingerea acestui scop, va replica patru decenii mai tîrziu, în 1959, Vasarely, unul din mani promotori ai structuralismului și cinetismului optic, «în fața capodoperelor trecutului, scopuri in sine, noi aducem prototipuri — puncte de plecare (prototypes-départs). Fără a renega principiul unicității, optăm pentru acela al multiplicității, mai generos și mai uman. Acest prototip-punct de plecare constituie opera, nu una ci o sută, concepută așa din chiar momentul materializării ei. Valoarea sa nu va mai consta în raritatea obiectului, ci în raritatea calității pe care o semnifică». Acest mod de a concepe creația artistică, specific vremii noastre, nu s-a putut naște în secolele trecute pentru că nu existau posibilitățile materiale, tehnice, ale realizării dezideratelor estetice pe care le implică. Nu existau acele condiții capabile să asigure prezervarea calitativă a unicatului artistic prin multiplicare. A vorbi de multiplicare, în prezența artei, a însemnat și mai înseamnă încă, pentru multă lume, o adevărată blasfemie estetică. întrebarea care se pune este: există astăzi asemenea condiții pentru toate formele și modalitățile artistice? Problema pusă în acești termeni exclusivi, e evident că răspunsul nu poate fi decît negativ. Există însă forme și modalități artistice care s-au născut din aceste condiții, au fost determinate de apariția lor. Aceste coordonate tehnice și științifice care structurează ambianța imediată, cotidiană, a individului, modifică fundamental universul intuitiv, experiența senzorială și intelectuală a omului contemporan, creind o adevărată natura naturata tehnică. în

această natura naturata inteligența artistică descoperă virtualități estetice nebănuite. Nu este vorba, așadar, de o negare a criteriului unicității operei de artă, ci de o opțiune creatoare subiectivă pentru forme și modalități artistice care să îngăduie multiplicarea fără diminuarea calitativă a obiectului. Unicitatea ireductibilă a formelor artistice din trecut decurgea din faptul că structurile naturii pe care le reflectau la nivel artistic erau irepetabile. Structurile universului material al tehnicii și științei contemporane sînt susceptibile de o repetare, chiar exasperantă. Problema pe care și-a pus-o artistul contemporan, în special în cadrul direcției constructiviste și a curentelor derivate, arta optică și arta cinetică, este tocmai încercarea de a evalua estetic aceste structuri, de a salva, cu alte cuvinte, repetarea de la stereotipie, astfel îneît, printr-o transfigurare estetică a calității seriilor artistice, să se ajungă în fina! la o spiritualizare a tehnicii și nu invers. Există în aceste demersuri creatoare o tendință de luminare a relațiilor, adeseori obscure și contradictorii, ale artei cu civilizația și tehnica lumii contemporane. Știința și tehnica, pe de o parte, și arta, pe de altă parte, nu mai sînt două entități antinomice. Domeniile lor de investigare interferează și coincid în acțiunea lor constructivă. Procesul de desacralizare și secularizare, prin care trece astăzi frumosul artistic, este, în același timp, un proces de sacralizare estetică a realității obiective imediate. Aceasta devine cîmp de acțiune modelatoare din partea imaginarului, care, la rîndul său, încetează, din ce în ce mai mult, să fie unicul obiect al investigației artistice și, cu atît mai puțin, un loc de refugiu romantic. Depășind sentimentul primitiv al unei oarbe fatalități naturale, forța apolinică a rațiunii se întoarce dominatoare și integratoare asupra realității naturale și artificiale, ca o fatalitate luminoasă a spiritului. Omul lumii civilizate, contemporan al unei revoluții tehnîco-științifice, într-adevăr fără precedent în istorie, are posibilitatea unei inserțiuni active în C^C7°aiΓa pe care nu ° acceptă ca pe un dat inexorabil al destinului, ci o adaptează exigențelor sale, dintre care cele estetice nu sînt ultimele.
llcaXl"d dlfl"? T?*” 'Γí""’"' c<mvi"S> i” br SC cachkl căi din cele mai fecunde de dezvoltare a artei contemporane tineri artiști români ca Ilio Pavel. Mihai Rusu, Paul Nea“ n la Bxæu’ Co! oșZn<Й° *ПеΓ“ ? ifoa«^ctivii Roman Ч. „I ? м . Bertaian, Constantin Fiondor Strììînu, Dietrich sin 1er, Moinar s-au impus atenției generale prin citeva reali-âri în nunem ‘ ΓCC!ie’ 1 roiecte,e k)r de «rciî spațialii constituie, prin ele însele Xtaj κχώ tZTrr, ■:м,e,м· Grod“‘ik-estetică, constituie condiții ' liminare* îÎ7 ’г í ЛпЫ'Γe tehnÌcil ?í

OCTAVIAN BARBOSA

IRINA CODREANU

în anii cînd grupul de avangarda de la «Contimporanul» milita pentru constructivism, numele Irinei Codrea-nu apărea printre cele de exemplară modernitate, alături de Milita Pă-trașcu, sub argumentul Brâncuși. De la Paris, unde se așezase, artista trimitea acasă lucrări pecetluite de aerul din Impasse Ronsin, unde se oprise, după 8 ani de studii cu Bour-delle. Opera sa avea să cristalizeze definitiv în jurul acestor două axe stilistice: Bourdelle — autoritatea, Brâncuși — fascinația. A vorbi despre sinteza lor e un compliment zadarnic; Brâncuși fiind sinteza însăși, nu poate fi absorbit în alte sinteze ; de aici și unicitatea lui, într-un fel sterilă, ca a unei zeități de perfectă singurătate. Irina Codreanu intuiește însă compatibilitatea

între cei doi maeștri ai epocii, propensiunea lor comună spre clasicitate, care devine climatul atelierului ei. Astfel, eclectismul de limbaj care apare în mica retrospectivă de la Dalles, nu e și unul de substanță: fondul e constant, împărtășit din cumințenia armoniilor senine. încercarea de imposibilă îmbinare, din Demitorsul sau Sirena, se rezolvă fatal în compromis între naturist și esențializat, determinînd o incertitudine stilistică, o secretă inconsistență, ceva bastard. Opțiunea francă pentru un limbaj sau altul, ipostaza stilizării absolute a volumului sau, dimpotrivă, modelajul detaliat, evidențiază mai bine constanța interioară. Oricît de umil vrea să se identifice în motive și procedee cu Brâncuși, Foca, Peștele, Pasărea, ovo. idul, polisajul devin, trecute prin sentimentul ei, semnele unei viziuni de ordin diametral opus: non-transcen_ dența. Aceste imagini nu sînt metafore ci definiții directe; nu vor să-șj șeasca, in simbol, sensul ^mediat,
ci tocmai acest imediat vor să-l decanteze, să-l obțină în stare pură. Nu-i contemplația unui cosmos sacru în ele, ci, dimpotrivă, fărîme de univers luate în palmă ca jucăriile, în puritatea lor netedă, aceste motive nu sînt esențele, ci detaliile cosmosului. Candidă feminitate, pentru care luna e mărgea și stelele cercei. Priviți aripioara Peștelui, profilul Păsării și al Focii; anatomii pure, perfecționate nu pentru a depăși natura, ci tocmai pentru a-i cristaliza grația, pentru a-i lăuda «trouvaille-urile» constructive, pentru a face perceptibil pitorescul, podoabă a lumii. (Tot astfel, copilul spală pietricele adunate în colb ca să se bucure de lustrul lor și să-l vadă mai bine, epurat). Aici e și mecanismul acestei delicate seducții pe care o emană sculpturile Irinei Codreanu, străine cum sînt neliniștilor contemporane. Epurat sau detaliat, obiectul sculptat relevă pitorescul, iar gestul sculpturii exprimă senzualitatea, reacție la materie. Tema brân-cușiană, la atingerea ei, coboară din fabulosul genezei în grația domestică. M-am uitat îndelung la piesele ani-maliere, susceptibile de a fi socotite pastișe. Mi se pare că nu numai tema e desacralizată, ci și Brâncuși însuși. Duhul lui e și el, odată cu lumea sa, luat în palmă; această stilizare, această polizare sînt și ele grații; o fetiță suită pe genunchii lui Dumnezeu, răsfirîndu-i barba, nu-i poate fura taina fiindcă nici nu știe că există o taină.
Forma ideală a ingenuității sale e Tanagra: elenismul—jucărie. Vocația artistei e întreagă aci, în mica statuară lucrată cu gingășie gravă, cu pătrunsă învățătură despre concordanța între stabilitatea arhitecturală a volumului și dinamica barocă
Portretul tatei — bronz
a fragmentelor, cu echilibru între minuție și simț al ansamblului. Să ne ferim ca, sugestionați de biografia ei, care-1 conține pe Bourdelle, să descoperim monumentalul în aceste construcții ferme : nimic mai străin de acest cult al intimității, al familiarului. Nu atinge monumentalitatea nici cînd vrea, în torsuri de o nobilă epurare și de o maiestuoasă statică. Deși portretele lui Brăiloiu și Munck sînt foarte «înțelese», ca formă — psihologie, domeniul înțelegerii ei e feminitatea. Nu numai în mica statuară pe motive de gingașă vigoare, parcă observată după modelele luiWatteau; nu numai în senzualitatea discretă a formei, nu numai în poetizarea cochetăriei, nu numai în observația tandră și «sournoise» a gesturilor care emit mesajele feminității; dar mai ales, mai grav, în portretele de femei, din care se desprinde, conștientă, Psyché. Capul adolescentei poete Minou Drouet (mai mult decît Eileen sau Daria, unde stilizarea subțiază acuitatea vieții interioare, tinzînd spre idealitate), conține un potențial de

energie feminină, înțeleasă ca instinct al armoniei, înțelepciune și sensibilitate care se tempereazä între ele. Există în arta Irinei Codreanu o cultură a fericirii; sculptura aceasta care e conservatoare (în ciuda ipostazelor ei aparent brâncușiene) aparține unei străvechi estetici a grației care-și ajunge.

ANCA ARGHIR

Daria marmură

2

Compozitorul Brăiloiu bronz

3 Focă — bronz pollsat

11

EXPOZIȚIA DE PICTURA
CONTEMPORANĂ FRANCEZA

Cu prilejul deschiderii „ E x p o z i ț i e i de pictura contemporană franceză", l-am rugat pe domnul Maurice Allemand, comisar adjunct al expoziției, să răspundă la citeva întrebări în legătură cu arta franceză contemporană, cu unele aspecte ale artei occidentale și, de asemenea, cu privire la impresiile pe care i le-a prilejuit vizita în România,

în „Expoziția de pictură contemporană franceză0 ați prezentat — așa cum afirmați și în prefața catalogului— «un rezumat destul de fidel asupra a ceea ce se petrece in prezent Fn „Școala de la Paris “». Fără să facem cazuistică, ne-am permite să vă întrebăm dacă și în ce măsură vi se pare justificat titlul expoziției. Reprezintă „Școala de la P a ri su pictura actuală din Franța, cu alte cuvinte Parisul este Franța? Se poate vorbi, astăzi, de o artă franceză?

în afara Școlii de la Paris nu există nimic. în provincie lucrează artiști interesând, dar ei vin adesea la Paris și se manifestă ca și cum ar fi de aici, într-atît sînt de asimilați spiritului Școlii de la Paris. în privința artelor plastice, Parisul este Franța. Desigur, în centrele mai animate din provincie, există o mișcare artistică și literară. în aceste orașe artiștii dispun de galerii unde-și pot organiza expoziții. Totuși, dacă vor să se afirme, trebuie să meargă la Paris. Aici este « prima scenă ».

Se înțelege: Parisul e «prima scenă» a Franței și, poate, încă «prima scenă» a lumii. Dar nu acest aspect ne interesează cel mai mult. Problema este dacă putem distinge, în afara cadrului convenit ase numi „Școala de la Paris o artă franceză propriu-zisă.

Sînt noțiuni convergente. Școala de la Paris, — comunitate internațională, in cadrul căreia, de peste o jumătate de secol, artiști francezi împreună cu artiști din toate părțile lumii practică un fertil schimb de idei și se împlinesc —, oferă totodată și o imagine de ansamblu asupra picturii contemporane franceze. Faptul că în cadrul ei activează și artiști de origine străină este o dovadă a vitalității capitalei noastre ca centru al mișcării de idei.

Am fi interesați să cunoaștem criteriul care a stat la baza selecției prezentate In cadrul „Expoziției de pictură contemporană f râncezi·· șl părerile dvs. despre artiștii reprezentația

Am încercat bă realizez o antologie a ceea ce nil s-a părut mal valoros, mai semnificativ pentru Școala de la Paris. Sarcină delicată, pictorii de calitate fiind foarte numeroși aici.

în expoziție figurează lucrări ale unor artiști mal vlretnici șl ale altora relativ mai tineri. Despre valoarea Intrinsecă a artiștilor în vîrstă, putem formula o opinie mai justă» avînd în urmă o carieră lungăÎ ii privim puțin mai de departe, cu detașare șl obiectivitate, Este cazul lui Max Ernst, născut cu cîfiva ani înainte de 1900. îl

cunoaștem activitatea de citeva decenii și-l socotim cu toții un artist capital. Chiar dacă ceea ce face acum este mal mult sau mal puțin semnili-cativ, penlru că are, ca toată lumea, pe lingă multe reușite șl câteva
eșecuri —, ramine un artist de vază al generației sale. Ca și Dubuffet, de altfel. Ceva mai tînăr, Dubuffet a început să picteze către vîrsta de 40 de ani. Aceștia sînt, cred eu, printre cei mai importanți artiști din expoziție. în rîndul lor l*am putea include, probabil, și pe Nicolas de Stael; spun probabil, pentru că opera sa este inegală. îl consider un pictor mare, dar nu de talia unui Picasso, Matisse, sau Bonnard. Și Hartung se înscrie printre artiștii de frunte, deși i se întîmplă uneori să se repete. în această situație sînt mulți artiști; de aceea încearcă ei să evadeze din propria lor formulă. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu Istrati, acum cîțiva ani. El picta lucruri foarte frumoase, într-un colorit viu, dar la un moment dat s-a gîndit să facă altceva. Și a făcut-o în chipul cel mai firesc. Poți avea vreo obiecție, dacă cineva dorește să-și reînnoiască arta?
E un fenomen caracteristic zilelor noastre cînd opera de artă de tipul picturii de șevalet constituie un scop în sine, în timp ce în secolul al XVII-lea, să zicem, portretul, compoziția religioasă sau istorică, chiar peisajul sau natura moartă simbolică, — toate erau și « obiecte » utile. Astăzi, tabloul ne mai fiind legat și de o anumită «utilitate», dacă pictorii nu se reînnoiesc din zece în zece ani, sau din cinci în cinci ani, spunem că bat pasul pe loc. Tițian a trăit aproape 100 de ani, dar între operele pictate la 30, la 35 sau la 90 de ani nu există mare deosebire de stil.
Dar să ne întoarcem la expoziție. Lucrarea lui Vasarély o găsesc cam rece; aș compara-o, dacă vreți, cu un obiect foarte frumos· Pentru mine, ceea ce fac Vasarely și Schoffer intră oarecum în domeniul artei aplicate. Arta lor trebuie să existe concomitent cu o alta artă, pe care o prefer, cum a fost cea a lui Bonnard, cum este cea a lui Max Ernst, a lui de Stael sau a lui Dado. Am văzut un mare număr de lucrări de Dado într-o serie de galerii din Paris și la el acasă. Pictează personaje fantastice, care nu știi prea bine ce reprezintă; de altfel lucrările sale nici nu au titlu. Sînt pur și simplu niște viziuni, dar niciodată nu sînt plictisitoare. Unul dintre cei mai originali artiști din expoziție mi se pare Damian. Este în el o forță de invenție extraordinară, prezentă chiar în lucrările care se aseamănă. Soulages este de asemenea interesant.
Ce părere aveți despre cele mai „oi tendințe artistice! De pildă, despre «noul realism», ca să utiliaăm denumirea lui Pierre Restando, ce n-au fost Incluse ,i lucrări ale exponențlior noilor direcții! Sau ele nu se Integrează în Școala de la Paris?
Deocamdată, ceea ce merită să fie semnalat este tendința de întoar-χχχ
xxxx* · —-•и.   — ₽* să terii ia
Încurci .t u4s.„i „ujioacc de txp'esie X T"".
τ τ"·"“ χχ ·;· ν»
.. Porno,.! do I. o inspi" rXXS XXXXX
nou realism; se discern la cîțiva din acești artiști elemente de realism pe care le consider deosebit de valoroase; de pildă la Dado»
Mi-c teamă, deși s-ar putea să mă înșel, — nimeni nu-ı profet, — mi-e teamă ca «noul realism» să nu fie doar o modă» De altfel, toate curentele, marile și micile curente contemporane sînt într-o oarecare măsură efemere» Pentru că ele nu sînt sisteme, ci încercări de a întreprinde ceva nou, care nu se întrevede însă cu suficientă claritate»

Cît privește artiștii « noului realism », am ezitat mult dacă să-i includ sau nu» De ce? Printre ei se află unii care mă interesează și pe care aș fi dorit să-i prezint, dar lucrările lor erau foarte greu de împrumutat; pe alții, nu i-am inclus pentru că, după părerea mea, nu sînt semnificativi: în ceea ce fac există un soi de vulgaritate care-mi displace» Asta nu înseamnă că dacă peste doi-trei ani aș organiza o expoziție asemănătoare, și acești artiști ar face, poate, în acel moment, lucrări care să mă convingă, nu aș considera util să le expun. Nu am putut prezenta nici exemple de artă cinetică, a cărei importanță este considerabilă, deoarece majoritatea operelor care se încadrează în această mișcare sînt obiecte cu trei dimensiuni, iar expoziția a intenționat să înfățișeze cu precădere « pictură ».
In ultima vreme, se vorbește cu foarte multă insistență de« moartea picturii de șevalet». Care este opinia dvs. în legătură cu destinul acestei arte?
Se vorbește, e drept, toată lumea vorbește, mai cu seamă criticii. Mie îmi place culoarea albastră, ei apără culoarea verde! De ce nu? Verdele nu-i mai rău decît albastrul, dar nu trebuie să statuăm că de-acum «totul va fi verde». Aici e greșeala! Criticii sînt cei care apără «noul realism», arta cinetică, arta pop, tot ceea ce vreți; ei sînt cei care proclamă: «de acum înainte, acesta este adevărul»! O asemenea poziție mi se pare cu totul greșită. Schõffer, Vasarely, artiștii op, pop, sau noii realiști, — promotorii unei arte obiective, anti-emoționale—, pot exista alături de ceilalți. Se impune însă o distincție: pictura de șevalet este o creație de o profundă sensibilitate. Se spune că pictura de șevalet ar fi murit; o afirmă în primul rînd acei critici care apără altceva decît pictura de șevalet. Ar fi tot atît de absurd să susținem că sculptura ar fi murit. Nimeni, după cîte știu, nu a emis o asemenea idee.
Unii teoreticieni susțin că pictura de șevalet ar fi murit pentru că epoca noastră nu mai justifică o artă de tip individual. Ar trebui — zic ei — să revenim la lucrările colective, la o pictură de factură anonimă, la marile decorații murale (care sînt foarte necesare, de acord !).
Există lucrări realizate de echipe, cum vedem la bienalele tinerilor, de Ia Paris. Unele dintre ele prezintă interes; cu toate că arhitectura implicată e destul de utopică, sînt proiecte care merită să fie luate in considerație. Dar acestea constituie o excepție. Cei care cred că pictura de șevalet a murit și că va fi înlocuită de pictura murală, confundă dorința lor cu realitatea, în fapt, majoritatea artiștilor con tinuă să lucreze singuri, izolați unii de alții, cunoscîndu-se puțin, fără să aibă cîtuși de puțin spirit de echipă. Poate este păcat, dar deocamdată asta-i situația. Munca în echipă nu poate fi făcută să renască, dacă nu renaște de la sine. într-o oarecare măsură e ca folclorul. Dacă folclorul, în România mai ales, și în alte cîteva țări, este încă destul de viu, în Franța, cel puțin în anumite regiuni, a dispărut aproape total. Astfel de lucruri nu pot fi înviate artificial. Oamenii care cred că munca în echipă se va substitui în întregime picturii de șevalet sau artei individuale însăși, își închipuie că pe baza unei hotărîri ne vom întoarce la spiritul secolului al XII-lea. Desigur, cei care au construit și au lucrat pe șantierele catedralelor romanice și gotice au avut spirit de echipă. Arhitectul era totodată pictor și sculptor și avea Ia dispoziție o Întreagă echipă de execuție. Atunci cînd privim sculpturile unei catedrale, putem desluși anumite diferențieri de timbru între artiști, dar ne dăm seama că toate poartă

marca aceluiași « atelier ». Pe atunci se lucra în echipă, așa era spiritul epocii. Astăzi însă individualismul tronează.
Eu văd multe proiecte și machete de decorare. Printre ele sînt și proaste, și mediocre — e firesc; dar cînd un proiect este bun, el aparține aproape întotdeauna unui singur artist. Uneori întilnești, e adevărat, și spirit de echipă. Dacă el se va dezvolta, vom constata fenomenul, dar în momentul de față trebuie să așteptăm să se dezvolte, nu-i așa? Deocamdată lipsește un spirit coordonator, un spirit integrator, un larhitect cu viziune.
O pildă. La Casa de cultură de la Grenoble, arhitectul, foarte bine pregătit de altfel, dar fără o viziune integratoare, a comis o mică eroare: i-a comandat japonezului Mizui un zid sculptat; acesta l-a realizat și amplasat după cum i s-a indicat; s-a creat un zid care nu înconjoară nimic, ceea ce este absurd; deplasat puțin, ar fi putut să împrejmuiască o mică grădină sau altceva, fie și în chip simbolic. La fel s-a întîmplat cu Mirò. I s-a încredințat o mare lucrare în ceramică pentru UNESCO, dar la sfîrșit nimeni nu știa unde s-o plaseze. Nu există zid la UNESCO ! Vedeți cum totul iese pe dos ! Și atunci s-a construit în curtea UNESCO un zid anume. Ceramica lui Mirò este foarte frumoasă, dar cum să decorezi pereții unei clădiri care n-are pereți? Toate acestea vorbesc despre lipsa de coordonare a artei și arhitecturii.
Realizările arhitecturii moderne — foarte puține de altfel — nu necesită decorare. Eu cred că arhitectura modernă își ajunge ei însăși; arhitectura lui Mies van der Rohe — cel mai mare arhitect pe care-1 cunosc, cu o rar întîlnită invenție a formei — nu presupune nici o decorare.
Ce părere aveți despre raporturile artei cu civilizația tehnologică? Cum apreciați tendințele care acordă științei și tehnicii un rol dominant în elaborarea imaginii plastice?
Se impune de la bun început o remarcă: în veacul nostru, știința Și tehnica înregistrează un progres considerabil și continuu (cu consecințe bune sau rele, asta-i o altă problemă). în artă, însă, nu putem vorbi de progres. Lucrările artiștilor contemporani sînt interesante,

MARIA HELENA VJEIRA-DA-SILVAi Partea eșecurilor (1943) — ulei. Muzeul național de artă modernă, Pariu,
ALEXANDRU ISTRATb Marinar IV (1965) ulei. Colecția arila. I U1U1 9
1(OOKBи’X?pЙЛK"""“ * ,reCM <«”»>-ulei. Galerín Jeanne l'K1«d.iï,dI
Al'US' 1>lcn“‘· 1’ noiembrie WM-ulei. CoUcțl,

GEORGES MATHIEU: Fără titlu (1950—1951) — ulei. Colecția Statului Francez
HORIA DAMIAN: Poartă sfîntă (1966—1967) — pictură acrilică și cu poliester pe panou de lemn. Galeria Stadler, Paris
VICTOR BRAUNER: național de artă
Materie autoritară (1962) — ulei, modernă, Paris
ARISTIDE CAILLAUD: Torturile (1966)—ulei. Colecția
Muzeul
artistului

PIERRE CHARBONNIER! MinA рДгАнiiA (1954) — ulei. Colecfhi artistului
CHARLES LAPICQUEi Portretul Ducelui de Nemours (1950) ulei. Muzeul național de artA moderiiA, Parii»
JÉSUS RAFAEL SOTO: Pătrate vihr.»n»
J» üer (l p<>IкЛ™СоЬЬ4?Г:„ИТ8е <1965) -reiы NΛIΛΰ'.(íí DUMlTRESCUl
ВрЫгорЬу (1966)— Ulei. Colecția ar-
H AXS HARTVXG: T 1963— E 38—ulc». Colecția artistului
MAURICE ESTÈVE: Compodție (1962) — alei. Colecția arnrtolœ

dar nu mai interesante, nici mai frumoase decît operele lui Michelangelo sau ale « altamiranilor »♦ în epoca noastră nu este posibil să ignorăm tehnica, e adevărat; trebuie să o utilizăm, fără a ne aservi ei· în viața de toate zilele ne folosim de electricitate, dar nu o adorăm. Subordonarea față de tehnică este un fenomen care poate duce la dezumanizarea artei.

Sînt de acord cu felul în care Schõffer și alti artiști pun tehnica în slujba artei, incercînd să construiască noi forme plastice. Ceea ce imi displace este atitudinea de intoleranță a unor critici, care decretează: «numai asta există și numai asta trebuie să existe».

Aș spune că subordonarea artei față de tehnică este o manifestare a lipsei de credință, sau mai exact a lipsei de ideal, de viață interioară. Tocmai absența unei vieți interioare profunde crează această confuzie generală, împingînd pe fiecare să facă ceea ce îi trăsnește prin cap. în numele unei arte obiective asistăm astăzi, în Occident, la o năvală a «obiectelor» de cea mai bizară proveniență; unele sînt amuzante, altele sînt spirituale, iar multe de-a dreptul stupide. Mai totdeauna asemenea lucruri sînt realizate din obiecte gata făcute, « ready-made ». Se organizează expoziții foarte serioase de « obiecte », de obiecte oarecare, fie că li se conferă un sens simbolic, fie că sînt prezentate pur și simplu ca documente ale realității. Mi se pare că avem de a face cu un fenomen absurd și lipsit de perspective. Cu atît mai mult, cu cît lumea știe de unde se trage această idee: de la Marcel Duchamp, de acum cincizeci de ani. Marcel Duchamp, după ce a făcut pictură clasică, apoi impresionistă, futuristă și în fine avangardistă, socotind că nu mai e nimic de pictat, nimic de spus, s-a amuzat să ia cîteva « obiecte », niște sticle, și le-a intitulat « operă de artă ». în fond, prin această atitudine el exprima o anume poziție filozofică, de revoltă, specifică dadaismului. Era însă și poziția unui om care se plictisește. Văduva pictorului Albert Gleizes, o persoană remarcabilă de altfel, care l-a cunoscut bine în timpul primului război mondial, mi-a povestit următoarea scenă petrecută în atelierul soțului ei. Lui Duchamp îi cam plăcea să bea, fără să-și

piardă însă capul; Albert, care era un om destul de rigid, l-a luat într-o zi cu multă delicatețe: « Dar bine, Marcel, de ce bei atîta whisky, asta te va distruge!» Duchamp, însă, l-a liniștit îndată: «Bietul meu Albert, dacă nu m-aș ameți cîte un pic, de mult m-aș fi sinucis! » Era deci un om care se
și plictisea; și dacă adăugăm aceasta atitudinii sale de revoltă, înțelegem ce l-a împins pe Duchamp să procedeze așa în artă. în rîndu-rile noii generații din Franța, America și din multe alte țări, sînt destui artiști care pășesc cu fidelitate pe urmele lui Marcel Duchamp; ei afirmă că aceasta ar constitui o întoarcere la realitate. Să refaci o experiență aproape identic, după o jumătate de secol, este absurd.
V-am ruga să ne împărtășiți impresiile dvs. asupra vieții artistice din țara noastră, asupra atelierelor și expozițiilor pe care le-ați vizitat.
Am văzut artiști foarte diferiți ca tendință. Unii lucrează în spiritul tradiției, ceea ce nu m-a surprins. Nu-mi amintesc toate numele. Am vizitat și atelierele unor artiști care n-au nimic tradiționalist; lucrările lor denotă capacitate de invenție dar nu sînt străine de spiritul artei populare.
Mi-a reținut atenția Ilie Pavel, care face construcții pictate în alb, foarte moderne; mi s-au părut interesante, deși au afinități cu unele lucruri care se pot vedea la Paris. E inevitabil să facem asocieri! Am văzut expoziția pictorului Mircea lonescu ; mi-a amintit într-o oarecare măsură de Hartung, cu mai puțină forță, dar în același gen. De asemenea, am vizitat o mică expoziție la sala Kalinderu a unui grup de artiști constructiviști; găsesc că doi-trei dintre ei erau remarcabili, încercările lor sînt foarte apropiate de experimentele de acest gen Pe care o mare galerie din Paris le expune cu regularitate.
Am asistat și la un concert în sala mică de la Ateneu. Era o formație corală și instrumentală a conservatorului din Iași. Instrumentiștii interpretat excelent muzică extrem de modernă, — creația unor
au
compozitori români remarcabili, al căror nume îmi este cu totul necunoscut; publicul era în mare măsură un public de tineri foarte entuziaști. Și mai entuziaști de această muzică decît în Franța. II cunoșteam puțin pe Enescu, dar ignoram cu desăvîrșire tinerii compozitori români atît de talentați. Am impresia că în țara dvs. muzica modernă este foarte interesantă.

Note pe marginea expoziției de pictură franceză

VASILE VARGA

Rîndurile care urmează nu vor să fie o cronică a expoziției franceze, de fapt expoziție parțială a Școlii de la Paris. Această cronică s-a făcut, ea a fost, pe bună dreptate, elogioasă. Dar odată tributul de elogii legitime depus, interlocutorul acestei expoziții se simte ispitit să se scuture, o clipă, de fascinația exercitată asupra lui de prestigiul valorilor admise de-a gata și să o examineze în perspectiva unei evoluții mai lungi, căutînd acea dimensiune a perenității cu care arta în genere —și îndeosebi cea franceză—l-a obișnuit de mai multe secole. Este o artă prea interesantă în întreaga ei desfășurare, și prea ambițioasă, pentru a nu o cinsti cu o examinare atentă, și, pe cît posibil, nepreconcepută.
Mărturisim că nu ne vine ușor să ne emancipăm de deprinderea care, în timpul nostru, a ajuns să caracterizeze nu numai o bună parte din critica de artă de pretutindeni, ci și pe amatorul care se consideră avizat. De vreo 50 de ani încoace, critica de artă se află imobilizată într-un punct diametral opus celui în care se afla între 1850 și 1914.

Dacă, în urmă cu o sută de ani, ea păcătuia prin obtuzitate intolerantă și suficiență, oferind urmașilor spectacolul unei gafe istorice, dovedindu-se astfel incapabilă să-și îndeplinească rolul pe care și-I asumase, astăzi, ca și cum ar fi condamnată de o soartă ironică să facă același lucru prin mijloace opuse, ea pare să se afle, în general vorbind, tot atît de exterioară fenomenului și tot atît de neputincioasă. Dacă atunci era insuportabil de rigidă, azi ea a devenit iresponsabil de laxă, impre-sionînd în amîndouă cazurile prin inutilitate pretențioasă. Beția de cuvinte care era folosită pentru a condamna, azi e risipită pentru a găsi, cu orice preț, semnificații și implicații extra și supra-inteligibile, în orice, sau în aproape orice.
Așadar, dacă facem abstracție de acel compartiment al criticii de artă rămas neconformist, spectatorul rămîne singur în fața operei, ca singur interlocutor, singur în fața responsabilității sale de adresant lipsit de avocați și de giranti care, odinioară, îi alterau și îi uzurpau prerogativele sale cele mai legitime. Pare să fie o marcă a evoluției spiritului în timpul nostru, acest refuz al intermedierii discreditate. Această abdicare involuntară a criticii pare, deci, să se facă vehiculul unei mai intime apropieri a publicului față de opera de artă și de funcția ei. Interlocutorul acesteia vede azi că nu are dreptul să renunțe la răspunderea lui în favoarea nici unui director de conștiință, care să-1 scutească de exercitarea spiritului său critic personal și să-1 asigure împotriva erorii. Este, de fapt, o expresie a maturizării înțelegerii publice față de rațiunea operei de artă, această resemnare la responsabilitatea bărbăției, după perioada de minorat protejat și condus. Ca simplu amator, lipsit de prudența la care îl constrînge pe critic magistratura profesiei, interlocutorul anonim își poate permite, în ambele sensuri, riscuri care pot fi salutare pentru înțelegerea artei. Pus în contact direct, și abandonat singurei sale griji, gustul îi poate fi stimulat, iar înțelegerea imaginativă, suscitată. Dacă va face erori, acestea vor fi exclusiv ale sale și îl vor privi numai pe el, prin urmare își va putea permite să le îndrăznească.
Revenind cu singe rece la expoziția franceză, trebuie să constatăm că două sînt impresiile dominante pe care ea le trezea acestui interlocutor. O primă impresie, de surpriză bucuroasă față de varietatea orizonturilor investigate, și, concomitent cu aceasta, o altă impresie, de insatisfacție față de sărăcia de expresie a mijloacelor folosite adesea pentru încarnarea acestor orizonturi în opera concretă de artă. Căci expresia ultimă a operei de artă depinde nemijlocit de gradul de transubstan-țializare a ființei ei materiale (de măsura transformării, prin forța transfiguratoare a spiritului, impusă materiei-imagine), în « obiect ales », receptacol și cîmp de acțiune ale celor mai inefabile urme ale spiritului. Să-și închipuie oare artistul că ideea poate fi transpusă în arta plastică independent de materia operei? Este o impresie care nu privește numai expoziția franceză ci, poate mai mult, pe celelalte care au primenit orizontul vieții plastice de la noi în ultima vreme; expoziția germană, cea belgiană, cea engleză, mai demult, cea italiană. Pare să fie comun artiștilor contemporani, chiar atunci cînd este vorba de cele mai cunoscute nume, această indiferență față de gradul de noblețe sau de banalitate al țesutului material al operei plastice. Să fie aceasta o calitate secundară, neimportantă, la care artiștii au renunțat de bună voie, în folosul unor elemente socotite singurele esențiale? Nu punem această întrebare cu intenție insidioasă, de pe poziția secretă a unei idei preconcepute ; ne-o punem pentru a găsi un răspuns. E adevărat că

gradul de spiritualitate al unei opere de artă plastică este criteriul ultim — poate chiar cel dinţii — al unei judecăţi de valoare. Asupra acestui lucru mi se pare că nu încape îndoială şl am putea merge pînă la a crede că acesta singur ne şl poate ajunge. Dar rămîne nelimpede dacă, în opera de artă plastică, expresia spiritualităţii poate lua naştere independent de natura şi de calitatea expresiei materiale a mijloacelor plastice formale, altfel spus, de mijloacele materiale prin care ea se constituie ca obiect receptor şi (trans)*emiţător, de la artist la operă şi de la operă la spectator. Dacă s-ar produce independent, ar ajunge semnul, şi ar dispare conţinutul legat de specificitatea sa materială. Nu ar mai exista un conţinut caracteristic numai picturii, sculpturii sau muzicii, ca expresie a materiei în care se relevă; ar însemna că numai unul şi acelaşi conţinut s-ar afla în toate, îmbră-cînd doar înfăţişări diferite. Şi chiar aşa ar părea la prima vedere, dacă nu am discerne, în cazul fiecărei stări, zone şi stadii prin care spiritul uman e purtat de-a lungul parcurgerii diferitelor domenii ale « artelor-surori», conţinuturi sensibil distincte, de naturi diferite, imanente materiei în care se relevă. Mi se pare esenţial că universul prin care sîntem purtaţi ascultînd muzică este cu totul altul, esenţial altul, chiar dacă poate fi înrudit, decît acela în care sîntem introduşi atunci cînd privim pictură. Nu sînt numai aspecte diferite ale aceleiaşi realităţi. Sînt naturi diferite ale unor lumi de conţinuturi diferite, elemente ale unei game de realităţi subtil diferite, care găsesc ecou în spiritul şi în sufletul nostru. Esenţe diferite, legate între ele prin întrupări subsidiare în modalitatea substanţei materiale în care se întrupează, dar păstrînd ceva ca un ecou din natura lor proprie. Astfel, pictura subsumează, la modul ei propriu, comportări şi modalităţi aparţinînd poeziei, muzicii, sculpturii, arhitecturii, dansului, chiar teatrului, precum — în fiecare din acestea se manifestă, la modul lor, ceva din natura picturii, formînd împreună o înlănţuire, într-o aceeaşi mişcare fundamentală, cosmica, pe arii deosebit structurate. Nouă ni s-a părut că arta de pînă acum a relevat tocmai diversitatea de natură a acestor conţinuturi, conţinuturi care — în cazul picturii — s-ar afla legate de materia plastică, de natura — chiar — a materiei plastice, şi că timbrul, caracterul intonaţiei, amploarea şi acuitatea « tuşeului » — ca să vorbim în termeni de împrumut— nu sînt importante doar în muzică, ci — păstrînd natura lor proprie — şi în pictură, poate şi în celelalte arte. Ni s-a părut că un acelaşi « ton » de verde sau roşu pot fi diferite între ele (şi pot purta un conţinut diferit de naturi variate
— de la cald la rece — în sens afectiv, nu numai senzorial, de la bogat la sărac, de la întunecat la luminos — în sens spiritual — de la stenic la morbid, de la nobil la vulgar etc.) — nu numai în ordinea fizică, unanim admisă (de la închis la deschis, de la o calitate spectrală la alta), ci şi în înţeles de rezonanţă, de amplitudine, de adîncîme, de intensitate a expresiei în zonele constitutive, cunoscute şi necunoscute, ale inferiorităţii fiinţei umane. Astfel, nu am putut pune niciodată — fiind vorba de pictura franceză şi independent de orice preferinţe personale de gust — pe unWatteau alături de Nattier, în ceea ce priveşte timbrul, rezonanţa, bogăţia, profunzimea şi armonia culorii. Nici pe Chardin alături de Greuze, nici pe Corot alături de Trouillerbert. Sau, pe Hais, Rembrandt ori Vermeer, alături de Verspronck, Eeeck-hout sau Kooninck sau, în sfîrşit, şi la niveluri de artă — de data aceasta — egale, pe Delacroix alături de Ingres, căruia îi putem ierta multe de dragul liniei sale, dar al cărui colorit, cînd

uită de prudența de-a se păstra neutru, solicită multă simpatie preconcepută pentru a fi gustat. Sau, ca să ajungem la pictura noastră, ne-am obișnuit să nud confundăm pe Aman cu Grigorescu, pe Stahi cu Andreescu, pe Verona și Loghi cu Luchian și Pallady. Să fi fost arbitrar că s-au făcut aceste diferențe? Erau neglijabile ele? Să fi fost oare o eroare de discernămînt, tot atît de penibilă ca aceea care, cu 90 de ani mai înainte, îl prefera pe Stăncescu lui Grigorescu și pe Bouguereau lui Cézanne? Generația noastră să fi fost victima unei mentalități îngrădite, lăsîn-du-se prea mult sedusă de aspectele materiale secundare ale unei opere de artă? Dar oare să fi fost secundară expresia de mistică profunzime care se degajă din acordul între două culori, sau din rezonanța intrinsecă a unei culori «locale», așternute de Luchian? înțelegem că spiritul se poate dispensa cu ușurare de voluptatea culorilor prețioase și rare, îndelung și complex rafinate de vreme, mai mult decît de pictor, cu care ne-a pervertit, poate, frecventarea prea îndelungă a picturii zise «tradiționale». Dar poate fi confundată austeritatea semeață, lăuntric bogată și claustrată, reprimată în aspre rigori de asceză, cu sărăcia și uscăciunea unei opere în care, voit sau nu, se face abstracție de expresia materiei? Este oare pictura lui Morandi mai puțin spiritualizată, mai puțin extremă, în ordinea spiritului, decît este extremă, în poziția ei estetică, pictura lui Malevici, de pildă? Astfel de întrebări ne*au asaltat cugetul după ce beția primei impresii trecuse, vizitînd — și contemplimi — expoziția franceză. în

ùqa ptnselor unor pictori, dintre care nu lipseau nume cît se poate de cunoscute și tocmai ale celor care fac din culoare termenul prin* clp&l al trinității Linie-Culoare-Formft, ne-am fi așteptat sa găsim timbre limpezi, adinei și intense, precise in structura lor sonica, amplu și remarcabil « luate » in raport cu « văzul absolut » al picturii, expresii de ton tensionale, posedînd o plenitudine, bogată în rezonanțe, care să marcheze un grad de rafinament, de evoluție pe scara spiritualizării, cel puțin egale cu cele ale predecesorilor imediați sau mai îndepărtați· Oare experiența acestora să nu mai servească, să nu-i oblige la nimic pe urmași? Trecerea lor să fi fost zadarnică, ca și inexistentă, din punctul de vedere al rafinării calității materiale, de al cărei aspect depinde expresivitatea ei spirituală? în locul calităților de materie cu care ne obișnuiseră aceștia am întilnit adesea o lipsă de tensiune interioară a tonului, acorduri aproximative și laxe, o rezonanță săracă și precară, avind ca rezultat crearea unei impresii de prea puțină elevație a expresiei muzical-cromatice. Din stimă pentru aspirația sinceră și pasionată, investită în aceste tablouri, nu vrem să ne asociem și noi, tară discernămînt, unui consimțământ preconceput, în fond unei indiferente travestite sub haina unei aderențe facile, cu care snobismul sau conformismul de pretutindeni își mîngîie vanitatea· Ni se pare a aduce acestei expoziții un binemeritat omagiu judeeînd-o după înaltul etalon cu care tocmai arta franceză ne-a obișnuit în materie de pictura· Din păcate, s intern departe de a găsi la toți expozanții acele calități supreme cu care ne-au obișnuit maeștrii din generația precedentă : un Matisse, unRouault, un Bonnard, un Picasso, un Dufy, ca să nu mai vorbim de cei care i-au precedat și pe aceștia, Cézanne, în primul rînd, și pe care le găsim din belșug la un Bissière, un Dubuffet, un Poliakoff, o Vieira da Silva, un Vasarely, un Fautrier, un Soulages și alții încă· înțelegem fără greutate că linearitatea armoniei poate să constitue in interiorul uneia și aceleiași localități de culoare — abstracție

făcînd, prin urmare, de expresia rezultată din acordul localităților mari — obiectul unei atitudini stilistice deliberate, care să îl reprezinte pe artist. Nu ne vine greu să acceptăm, ca pe o expresie a sobrietății, modelările in ton la care un Poliakoff își supune localitatea unei culori date, in sinul căreia putem găsi infinite expresii ale spiritualizării culorii (ceea ce face, de altfel, ca pictura sa, săracă în anecdotică exterioară, să fie totuși încărcată de urmele unei trăiri impresionante prin profunzime și bogăție, prin amplitudine și rezonanță, expresie directă și nemijlocită a ceea ce devine materia picturală în mîinile sale). înțelegem că pictura a putut renunța, deliberat, la ideea cézanniană de a modula acel ton « local » prin veleitare mișcări polifonice în spre culorile mai apropiate sau mai depărtate ale gamei, înlocuind-o, adeseori in chip fericit, prin bogăția mișcării lineare înlăuntrul aceluiași ton diversificat, în valori de inchisuri-deschisuri, uneori foarte apropiate- Dar nu putem confunda acest stoicism cu banalitatea de expresie, etalată uneori pe mari suprafețe, a unor nuanțe care s-ar vrea luminoase și delicate, dar care nu ajung să fie decît diluate și convenționale, sugerind o slabă structură internă a timbrelor, care nu pot evita impresia unei superficialități la îndemîna oricui. Acele nuanțe foarte deschise, ce pot ramine dulcege în ele însele, obligă la o cu atît mai mare atenție din partea pictorului, pentru ca, în structura timbrală a unor astfel de tonuri, să se poată ajunge la un anumit grad de intensitate sonică, la o plenitudine de expresie. La Watteau, la Chardin, la Corot din Italia, la Renoir, la Bonnard, la Utrillo, la Morandi se pot găsi destule exemple strălucite ale unui mod superior de a trata aceste dificile probleme, mod care, la rîndul lui, este expresia unor aptitudini și ale unor mijloace sufletești de o subtilitate excepțională, mijloace care, ele, au fost acelea în măsură să situeze, prin calitatea lor, operele respective la locul lor în istoria însuflețirii materiei prin spirit în opera de artă.
în acest punct este însă locul, poate, să remarcăm că artistul plastic cumulează în sine o sumă de aptitudini specifice distincte cu care, — in arta muzicală, de pildă — sînt dotate în mod obișnuit mai multe persoane. Astfel, pictorul trebuie să rezume, într-un singur gest, concepția și trăirea specifice compozitorului, cea a solistului interpret, dar și a orchestrei; în anumite forme de artă plastică el trebuie să fie actor și regizor, șl mai trebuie să fie specialistul dotat cu auz muzical absolut, (respectiv, cu văz plastic), care acordează și uneori îșî inventă instrumentele. Ca să nu mai vorbim de arhitectul structurii și al formei, sau de dramaturgul și poetul indispensabil atunci cînd o vorba de o operă de artă plastică majoră. Dacă acest ansamblu de aptitudini e mai slab într-un singur punct, gestul definitoriu final se va resimți și perenitatea operei va suferi. Poate de aceea pictorii cu adevărat mari sînt atît de rari fn istorie față de alțl artiști.
Un popor măsoară accidentul fiecărei confruntări cu propriile sale etaloane, nu numai de gust și de sensibilitate, de disponibilitate receptivă - ceea ce îl privește - dar și cu greutatea propriilor sale realizări, a perenității propriei sale personalități artistice. Trebuie ca o artă să consune în sufletul cuiva, ca să o guste și să o înțeleagă, să fie expresia unei sensibilități înrudite pe dinăuntru. Nu ajunge ca o pictură să fie « înțeleasă » numai rațional, prin mecanismul gîndirii științifice deductive; ea se cere trăită, în cel mai adînc și total înțeles al cuvîntului, cu ansamblul însușirilor cunoscute ale ființei.* Și ea va fi cu atît mai importantă, în scara

valorilor artistice, cu cît va face să răsune, va desmorți, va crea coarde noi în bogăția de resurse interioare deja existente în sufletul uman. Pe noi nu ne miră că un japone. ipotetic, de gust tradiționalist, ar putea considera drept grosolane și apăsate de materialitate chiar și cele mai înalte realizări ale artei europene din ultimele patru-cinci secole, din pricina înverșunării de a lua în posesie aparențele cele mai dinafară ale realului. Pentru un astfel de privitor, pictura lui Courbet ar fi lucrul cel mai repugnant cu putință. Un amator din Europa Centrală poate să nu fie izbit de armonia reținută și gravă, de originalitatea unor Andreescu, Luchian sau Pallady, Personalitățile umane, ca și cele ale stilurilor, se definesc mai curînd prin limite decît prin disponibilități prea cuprinzătoare, în ceea ce privește arta românească modernă, de la origini și pînă mai ieri, putem recunoaște că – excepție făcînd Brâncuși, și acesta în sculptură – pictura noastră a fost mai mult « de sensibilitate » decît «de concepție» inedită și independentă. Adică a aderat Ia concepte stilistice gata create pentru a turna în ele substanța trăirii specifice, plastice, mai curînd decît să-și fi făurit pe de-a întregul pe ale sale. Mai rămîne încă de văzut dacă acest lucru ar fi fost posibil, sau chiar numai de dorit, înlăuntrul sensului dezvoltării istorice a vieții moderne în utima sută de ani. Dar chiar admițînd această caracteristică drept expresie a unui ascendent pe care cultura franceză l-ar fi avut asupra artiștilor noștri (mai ales în perioada lor de formație), trebuie reținut că, fie chiar și numai între limitele unor coordonate estetice și tehnice furnizate de marea vatră culturală a zonei mediteraneene a continentului, această artă a excelat într-o măsură excepțională. Și acesta este un fapt de care trebuie să se țină seama. Oricît ar fi de limitată valoarea acestei picturi pe planul independenței față de conceptele estetice făurite aiurea, înlăuntrul acestor limite definitorii pictorii români de la 1880 încoace au realizat un absolut al artei picturii, din punctul de vedere al calității realizării materiale a operei, realizare pentru înfăptuirea căreia au fost manifestate însușiri e o înălțime egală cu a celor mai mari artiști ai timpului. Existenta P h °î a £ПОГ picto? ca Gr*gorescu, Andreescu, Luchian, Tonitzk, Xallady, Petrașcu, în anumite privințe Iser, Steriadi, Ressu, apoi Vașile Popescu, Ștefan Dimitrescu, ca să vorbim doar de cei dispăruți mai emu t, ne furnizează un sistem propriu de « măsuri și greutăți » Car.? ne a, Pos*bilitatea să identificăm autenticitatea și valoarea emisarilor unei arte prestigioase a cărei exemplaritate, la rîndul și la timpul ei, a ost pentru acești artiști un etalon eficace. Noi nu putem evita p1 nCTParam in aspectul de « inedit creat » al peisajelor lui гЛiл ^jSCnitU-ra die7n inefabil fascinant al acestui artist, muzicali-їp dol?ranMt,SmU dln Pictura.Iui Ghiață, sau plenitudinea de expre-Petrnsrn n>° Ve <1 ° măfeiie imPun*t°are existentă în pictura unui nictori îl’ teC<jU SU ,etesc Pe care ° pată de culoare frămîntată de acești adine ?1 ,CT dî\Un conîÎnut Piftie extrem de bogat și de
sfidează nicturn °Г> ind®Pendent de orice figurație explicită și care de o\semonon miU Pre®,t*®*?as‘i' a timpului. Obișnuința cu o artă iunsuri de nudi a realizării este de natură să creeze mari nea-
J r ...de audlență unei picturi destul de blazate în ceea ce nriveste 3 eiT tana°cXb'Î c“r“’Plcturt. ioau cs s-a ыX dere a nivelului спHi-кнГ* 5,a/acdlteze> Pr*n exemplul succesului, o scă-mai ouă ™ artistlce de la ««e nici pictura noastră
XtmMaXiíX ei aICI’ b-ficiem de
centă reînvbtx Λ . i i , . «ceasta chiar și numai o adoles-

uX йй csnl de s«vech‘· car^Îo-'âm 'ηύηΰϋ"ci^Xstul'T'n'î-nV ne'nm P«
vitate sînt snu nu . stula nemdemmare, nepricepere și nai-timpul din urmă, ale X7игН 1 7^* РГе* neglijate in
îl vor da cnnrolnriiir? .1 ’ ^'Г răspunsul ia aceasta întrebare nu încă sub amenințnr 8eneraȚHle care vor veni. Noi rămînem posibile. C °
a 1 victimele eventuale ale unor aberații

Cézanne cu melon. Autoportret (1883—1887)

PAUL CÉZANNE

FRAGMENTE DIN SCRISORI

Într-o vreme a înstrăinării omului de natură, cînd multi artiști își fac o glorie din refuzul naturii, nu ni sa părut lipsit de interes să rememorăm cîteva din ideile lui Cézanne, pe care istoria îl socotește drept deschizătorul de drum al plasticii moderne.

(către Numa Coste)

Paris, 27 februarie 1864

. . . Cît despre mine, dragul meu, am părul și barba mai lungi decît talentul. Totuși nu sînt descurajat în privința picturii; poți să-ți croiești drumul, chiar dacă nu ești decît un soldat.

•

(către Cămile Pissarro) Aix, 23 octombrie 1866

... Ai perfectă dreptate să vorbești de griuri; numai ele domnesc în natură, dar este groaznic de greu să le prinzi.

(mamei sale^:: Paris, 26 septembrie 1874

• . . Pissarro este plecat din Paris de vreo lună și jumătate și se află în Bretania, dar știu că are o părere bună despre mine, eu însumi avînd o părere foarte bună despre mine. încep să mă simt mai tare decît toți cei din jurul meu și știi bine că buna opinie ce o am despre mine nu e lipsită de temei. Trebuie să lucrez mereu, dar nu pentru a ajunge la acel finisaj care provoacă admirația imbecililor. . .

(către Joachim Gasquet) Aix, 30 aprilie 1896

* ♦ ♦ Dacă nu mă înșel, mi se pare că ești foarte supărat pe mine. Dacă ai putea privi în mine, în omul dinlăuntru, nu ai mai fi. Nu vezi în ce stare nenorocită am fost adus? Nu mai sînt stăpînul meu, omul nu mai există, și dumneata vrei să fii filozof și să sfîrșești prin a-mi da lovitura de grație? Blestem pe acei X.
și pe acei cițiva caraghioși care, pentru ca să facă un articol de cincizeci de franci, au atras asupra mea atenția publicului. Toată viața am muncit spre a ajunge să-mi cîștig existența și credeam că se poate face pictură buna fara sa atragi atenția asupra vieții tale personale. Desigur, un artist dorește să se ridice cît mai sus posibil din punct de vedere intelectual, dar omul trebuie să rămînă în umbră. .

♦

(fragmente de scrisori adresate lui Joachim Gasquet și unui tînăr prieten)

(fără dată)

... Nu cred că îji invidiez tinerețea, nu ar fi posibil, ci seva dumitale, inepuizabila dumitale vitalitate

... In momentul de față continui să caut expresia acelor senzații confuze cu care ne nastem. Dacă mor, totul se va sfîrșL . . dar asta nu are nici o importanță.

Bernard extra., din volumul « Paul Côsann. - Correspondance». ediut do John Rewald (Bditions

♦ ♦ · Poate m-am născut prea devreme. Eram mai degrabă pictorul generației dumitale decît al generației mele. . . Eu îmbătrînesc; nu voi mai avea timpul să mă exprim.
(către Joachim Gasquet)
Aix, iulie 1902
♦ . ♦ Disprețuiesc pe toți pictorii în viață, în afară de Monet și de Renoir; vreau să reușesc prin munca.
(către Ambroise Vollard) Aix, тa ianuarie 1903
♦ . ♦ Muncesc cu îndărătnicie; întrezăresc Țara Făgăduinței. Fi-voi ca marele conducător al evreilor sau voi izbuti totuși să pun piciorul pe pămîntul ei?
Am făcut oarecari progrese. Dar de ce atît de tîrziu și atît de greu? Arta, să fie ea oare într-adevăr un sacerdoțiu, cerînd neprihăniți care să-i aparțină în întregime? Regret distanța ce ne desparte, fiindcă aș fi recurs deseori la dumneata pentru a-mi sprijini cît de cît moralul. Trăiesc singur, ei. . ♦ ei. . . sînt de ne-descris, clanul intelectualilor, ce caraghioși, Dumnezeule!
(către Louis Aurenche) Aix, 25 ianuarie 1904
. . . îmi pomeniți în scrisoare de realizarea mea în artă. Cred că pe zi ce trece fac progrese, deși destul de încete. Dacă senzația puternică a naturii — și la mine este într-adevăr foarte vie — constituie baza necesară a oricărei concepții artistice și pe care se întemeiază măreția și frumusețea operei viitoare, cunoașterea mijloacelor de exprimare a emoției noastre nu este mai puțin esențială, dar la ea nu se ajunge decît printr-o foarte lungă experiență.
Aprobarea celorlalți este un stimulent de care uneori este bine să te ferești. Sentimentul forței tale te face modest.
(către Emile Bernard) Aix en Provence, 15 aprilie 1904
. . . îngăduie-mi să repet ceea ce ți-am mai scris: a trata natura prin cilindru, sferă, con, totul pus în perspectivă, adică fiecare latură a obiectului ori a unui plan se îndreaptă spre un punct central. Liniile paralele cu orizontul sugerează întinderea, adică o porțiune din natură sau, dacă preferi, din spectacolul pe care Pater Omnipotens Aeterne Deus îl desfășoară în fața ochilor noștri. Liniile perpendiculare pe acest orizont sugerează adîncimea. Or, pentru noi oamenii, natura este mai degrabă în adîncime decît la suprafață, de unde și necesitatea de a introduce în vibrațiile noastre luminoase, reprezentate prin roșuri și galbenuri, o cantitate suficientă de albăstruiuri, pentru a face să se simtă aerul. . ♦
Dă-mi voie să-ți spun că ți-am revăzut studiul făcut în atelierul de la parter; este bun. Cred că e bine să urmezi calea asta, ai facultatea de a înțelege ceea ce trebuie să faci și vei ajunge repede să întorci spatele celor de felul lui Gauguin și Van Gogh.
(către Emile Bernard) Aîx, 12 тц.
, . . Ți-am spus deja, apreciez talentul lui Redon și împărtășesc sentimentele șl admirația lui pentru Delacroix. Nu știu dacă sănătatea mea precară îmi va permite vreodată să-mi realizez visul de a-i face apoteoza
Eu lucrez foarte încet, natura apărîndu-mi foarte complexă, iar progresele trebuie să fie neîncetatei E nevoie să vezi bine modelul și să simți exact ce trebuie să faci; apoi e necesar să te exprimi cu distincție și forță.
Gustul este cel mai bun judecător. E rar. . . Arta nu se adresează decît unui număr extrem de restrîns de indivizi.
Artistul trebuie să disprețuiască acea opinie care nu se bazează pe observația inteligentă a caracterului. El trebuie să se teamă de

spiritul literaturizam, care adeseori îl face pe pictor să se îndepărteze de adevărata lui cale — studiul concret al naturii—, pierzîndu-se prea mult timp în speculații intangibile.
Luvrul este o carte bună de consultat, dar el nu trebuie să fie decît un intermediar. Adevăratul și prodigiosul studiu care trebuie întreprins este diversitatea tabloului naturii.

22

(către Emile Bernard)
Aix, 26 mai 1904

♦ * ♦ Sînt in bună parte de acord cu ideile ce le vei dezvolta în viitorul articol pentru «Occident». Dar revin mereu la asta: pictorul trebuie să se consacre în întregime studiului naturii. . . Convorbirile asupra artei sînt aproape inutile. Munca prin care se realizează progresul propriului meșteșug e o răsplată suficientă pentru faptul că nu ești înțeles de imbecili.
Literatul se exprimă prin abstracțiuni, pe cînd pictorul își concretizează senzațiile sale, percepțiile sale, prin mijlocirea desenului și a culorii. Nu ești nici prea scrupulos, nici prea sincer, nici prea supus naturii, dar ești, mai mult sau mai puțin, stăpînul modelului tău și, mai ales, al mijloacelor tale de exprimare. Să pătrunzi ceea ce ai în fața ta și să perseverezi într-o exprimare cît mai logică.

(către Emile Bernard) Aix, 27 iunie 1904

... îți amintești de frumosul pastel al lui Chardin, înarmat cu o pereche de ochelari și cu o vizieră ca o streașină. E un pișicher pictorul ăsta! Ai observat oare că, punînd călare pe nas un ușor plan transversal despărțitor, valorile se statornicesc mai bine cînd privim? Verifică asta și spune-mi dacă m-am înșelat sau nu.

(către Emile Bernard) Aix, 25 iulie 1904

Am primit «Revue Occidentale». Nu pot decît să-ți mulțumesc pentru ceea ce ai scris despre mine. Regret că nu putem fi împreună, fiindcă nu vreau să am dreptate în mod teoretic, ci pe viu. Ingres, în ciuda stilului său și a admiratorilor, nu este decît un foarte mărunt pictor. Pe cei mai mari, îi cunoști mai bine decît mine: Venețienii și Spaniolii.
în privința progresului ce trebuie realizat, nu există altceva decît natura, iar în contact cu ea, ochiul se educă. Privind și muncind neîncetat, el devine concentric. Vreau să spun că într-o portocală, un măr, o bilă, un cap, există un punct culminant; și acest punct este întotdeauna — în ciuda teribilului efect: lumină și umbră, senzații colorante — cel mai apropiat de ochiul nostru; marginile obiectelor fug spre un centru, plasat în orizontul nostru. Cu un dram de temperament, poți fi foarte pictor. Poți face lucrurile bine, fără să fii foarte armonist sau colorist. Este suficient să ai un simț al artei — și fără îndoială simțul acela inspiră oroare burghezului. Deci institutele, pensiile, onorurile nu sînt făcute decît pentru cretini, farsori și caraghioși. Nu fii critic de artă, fă pictură. Acolo e salvarea.

(către Charles Camoin)
Aix, 9 decembrie 1904

. . . Citirea modelului, și realizarea lui, este uneori foarte lentă pentru un artist. Oricare ar fi maestrul pe care îl preferi, el nu trebuie să reprezinte pentru dumneata decît o orientare. Altfel, nu vei fi decît un pastișor. Avînd sentimentul naturii, oricare ar fi el, și cîteva haruri — și le ai — trebuie să ajungi să te desprinzi; sfaturile, metoda altuia nu trebuie să te facă să-ți schimbi felul de a simți. Chiar fiind, pentru moment, influențat de cineva mai vîrstnic

decît tine, — fii sigur că dacă simți într-adevăr, emoția ta proprie va sfîrși prin a ieși la suprafață și a-și cîștiga locul sub soare; — a te ridica deasupra, a avea încredere — este o bună metodă de a construi, pe care trebuie să ajungi să o posezi. Desenul nu este decît configurația a ceea ce vezi.

Michelangelo este un constructor, iar Rafael un artist care, oricît ar fi el de mare, este întotdeauna constrins de model. Cînd vrea să devină un cugetător, cade sub marele lui rival.

(către Emile Bernard)

Aix, 23 decembrie 1904

. . . Da, aprob admirația ta pentru cel mai vajnic dintre venețieni; îl celebrăm ta de a găsi un punct de sprijin moral, intelectual, în opere care, desigur, nu vor fi pune într-o continuă stare de alarmă, te face să cauți neîncetat mijloacele întrevăzute

pe Tintoretto. Nevoia niciodată depășite, te care te vor conduce

23

negreșit să simți pe viu mijloacele tale de exprimare; iar în ziua cînd le vei ή dobindit, fii convins ca vei regăsi fără efort și pe viu, mijloacele întrebuințate de cei patru sau cinci mari din Veneția.

Iată, e de netăgăduit, — sînt foarte categoric: în organul nostru vizual se produce o senzație optica care ne face să clasăm prin lumină, semi-ton sau sfert de ton, planurile reprezentate prin senzațiile colorante. (Lumina deci nu există pentru pictor). Atîta timp cît, prin forța lucrurilor, mergi de la negru la alb,~ prima dintre aceste abstracțiuni fiind luată ca punct de sprijin atît pentru ochi cît și pentru creier, ne bălăcim, nu ajungem la o măestrie proprie, nu ajungem să ne posedăm. în această perioadă (e firesc), mă cam repet, ne îndreptam spre admirabilele opere pe care ni le-au transmis veacurile, și în care găsim o consolare, un sprijin — așa cum este pluta pentru un înotător. . .

(către Louis Aurenche) Aix, 10 ianuarie 1905

Lucrez mereu, fără să mă sinchisesc de critică și de critici, așa cum trebuie să facă un adevărat artist· Munca trebuie să-mi dea dreptate·

t »

(către Roger Marx) Aix, 23 ianuarie 1905

. . . Am citit cu interes rîndurile pe care ați binevoit să mi le consacrați în cele două articole din «Gazette des Beaux-Arts». Vă mulțumesc pentru opinia favorabilă pe care o formulați la adresa mea.

Vîrsta și sănătatea nu-mi vor îngădui niciodată să-mi realizez visul de artă pe care l-am urmărit toată viața. Dar voi fi întotdeauna recunoscător publicului de amatori inteligenți care, în ciuda ezitărilor mele, au avut intuiția a ceea ce am vrut să întreprind pentru a-mi înnoi arta. Ideea mea este că nu te substitui trecutului, îi adaugi doar o verigă. . . . Cu un temperament de pictor și cu un ideal de artă, adică avînd o concepție despre natură, ar fi fost nevoiede mijloace de expresie suficiente pentru a fi înțeles de publicul mijlociu și a ocupa un rang convenabil în istoria artelor.

(către Emile Bernard)

[Aix, 1905J, vineri

. . . După cum îmi scrii, cred într-adevăr că am mai făcut oarecari ultimele studii pe care le-ai văzut la mine. Este totuși dureros să fii obligat se produce în înțelegerea naturii, din punctul de vedere al tabloului și al mijloacelor de expresie, de trecerea anilor și de slăbirea organismului. Dacă Saloanele oficiale rămîn atît de inferioare

A   A K 4 .A   _   —   W   -   *

progrese, deși foarte încete, în să constați că îmbunătățirea care .· este însoțită faptului ca nu pun m practica decit procedee mai mult sau mai puțin răspîndite. Ar fi bine să se pună mai multă simțire personală, observație și caracter. Luvrul este cartea în care învățăm să citim. Nu trebuie totusi * mulțumim să reținem frumoasele formule ale iluștrilor noștri înaintași. Să ieșim afară pentru a studia frumoasa natură, să ne străduim să redăm adevăratul ei spirit, să căutăm să ne exprimăm conform   r™oasa
nostru. De altfel, timpul și meditația modifică încetul cu încetul viziunea și, în sfîrșit, vine
temperamentului

(către Emile Bernard)
[Aix],
23 octombrie 1905

Scrisorile tale îmi sînt scumpe din două puncte de vedere: primul, pur egoist lor mă scoate din acea monotonie pe care o atrage după sine urmărirea neîncetată a unui ’sineur si · ceea ce în momente de oboseală fizică aduce un fel de epuizare intelectuală; iar al doilea ne' 1/ШC?C? P’ îngăduie să-ți vorbesc într-una, poate cam prea mult, despre încăpățînarea mea de a urmări гЛкі părți din natură, care, căzînd sub ochii noștri, ne dă tabloul. Or, teza ce trebuie dezvoltată ar fi temperamentul sau forța noastră, în prezența naturii — de a da o imagine a ceea
personalității lui, fie
pentru că sosirea
ce a apărut înainte. Ceea ce, cred eu, trebuie să permită artistului să dea măsura sau
este — oricare ce vedem, uitînd tot ea mică
uni de
mare*

Dar fiind bătrin, am aproape șaptezeci de ani, .enzatllle colorante care dau lumina aînt c...,.
■ Îngăduie să-mi acopăr pinza ,1 nici să urmăresc delimitarea obiectelor atunci “-°I aЬ8'Гacp' fine, delicate) de aici rezultă că imaginea sau tabloul meu este incompletCШ<1 ₽“ПC‘Ы*
care nu-mi contact sînt

(fiului său)   Лix> 8 septembrie 1906

... în sfîrșk îți voi spune că eu, ca pictor, devin mai lucid în fața naturii, dar că realizarea senzațiilor este, la mine, întotdeauna foarte anevoioasă. Nu pot ajunge la intensitatea care se dezvoltă în simțurile mele, și nu am acea magnifică bogăție a coloritului care însuflețește natura. Aici, pe malul apei, motivele sînt cu nemiluita; același subiect văzut sub un unghi diferit oferă un subiect de studiu de cel mai mare interes și, atît de variat, îneît aș putea lucra luni întregi fără să schimb măcar locul, apleeîndu-mă doar cînd Ia dreapta, cînd la stînga.

(fiului său)   Aix, 13 septembrie 1906

... îți trimit o scrisoare pe care tocmai am primit-o de la Emilio Bernardinos, estet dintre cei mai distinși, pe care regret că nu-1 am sub oblăduirea mea, pentru a-i sugera ideea, atît de sănătoasă, atît de reconfortantă și singura justă, a dezvoltării artei în contact cu Natura. Nu-i pot citi scrisoarea, o cred totuși justă, dar bietul om întoarce complet spatele la ceea ce vrea să dezvolte în scrierile lui; în desen nu face decît vechituri, o consecință a viselor de artă sugerate, nu de emoție în fața naturii, ci de ceea ce a văzut prin

muzee și, mai mult încă, dintr-un spirit filozofic dobîndit din prea profunda cunoaștere a maeștrilor pe care îi admiră, îmi vei spune dacă m-am înșelat. . .
(către Émile Bernard) · Aix, 21 septembrie 1906
, . . Acum mi se pare că mă simt mai bine și că gîndesc mai exact în privința orientării studiilor mele. Voi ajunge oare vreodată să ating ținta pe care am căutat-o și am urmărit-o de atîta timp? Să dea Domnul, dar atîta vreme cît nu o voi fi atins, va dăinui mereu o vagă stare de neliniște ce nu va dispare decît atunci cînd voi fi ajuns la liman sau cînd voi fi realizat ceva mai grăitor decît în trecut și care, prin aceasta, să confirme teoriile, întotdeauna ușor de emis. A dovedi ceea ce gîndești este singurul lucru greu de făcut. îmi continui deci studiile.
Dar tocmai am citit scrisoarea ta și văd că mereu răspund alături. Te rog să mă ierți; cauza este — ți-am mai spus — acea constantă preocupare de a atinge ținta. Studiez mereu natura și mi se pare că încet, încet, fac progrese. Aș fi vrut să fii lîngă mine, fiindcă singurătatea este întotdeauna cam apăsătoare. Dar sînt bătrîn, bolnav, și am jurat să mor pictînd ; nu vreau să cad în ramolismentul înjositor ce îi amenință pe bătrînii care se lasă dominați de patimi ce le abrutizează simțămintele. . . Mă vei scuza că revin mereu asupra aceluiași punct; dar cred în dezvoltarea logică a ceea ce vedem și simțim studiind natura, chit că mă voi preocupa ulterior de procedee; procedeele nu sînt de altfel pentru noi decît simple mijloace pentru a ajunge să facem publicul să simtă ceea ce simțim noi și să ne accepte. Cei Mari, pe care îi admirăm, desigur că au făcut numai asta.
fiului său)
Aix, 26 septembrie 1906
' ' ' Carlos Camoin. . . mi-a arătat o fotografie după o figură făcută de nefericitul Emile Bernard și amîn-oi am căzut de acord că este un intelectual congestionat de amintirea muzeelor, care nu privește destul natura, lucrul principal fiind tocmai să ieși din școli, din toate școlile. Pissaro nu se înșela deci, cu toate că ergea cam prea departe, atunci cînd spunea că ar trebui arse necropolele artei.
(fiului său)
Aix, 13 octombrie 19061
nu mă susține decît pictura în ulei. Trebuie
X *. este a furtună, sistemul nervos foarte slăbit, nu mă susține decît pictura în ulei
f continu·. Trebuie deci să lucrez după natură. Subitele, pinzale, dacă le-aS face, n-ar fi altceva dech const^T dupa [natură] bazate pe mijloacele, senza,Шe ,i dezvoi.ărfie superate de model, dar spun mereu aГeiaГГcги.'
în
românește de IRINA FORTUNESCU
1 Paul Cézanne moare In ziua de 22 octombrie 1906, la Aix.
ATEI 1ERE
TIBOR SZERVATIUSZ
Sculptor. Născut la Cluj, la 26 iulie 1930.
Studii: 1949—1956, Institutul de arte plastice «Ion Andreescu » din Cluj.
Expune prima oară la expoziția din cadrul Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la București, 1953. La București participă la expozițiile anuale de arte plastice din 1953 și 1954 și la expoziția de pictură și sculptură din cadrul Colocviului Brâncuși

(Muzeul de artă al Republicii), 1967. La Cluj participă la expozițiile regionale, edițiile din 1954, 1955, 1956, 1957 și 1958.
Participă la expozițiile românești organizate la Budapesta, Belgrad, Novî-Sad și Zagreb — 1967, și la ediția din 1967 a Bienalei internaționale de sculptură in aer liber de Ia Anvers (parcul Middelheim).

Motiv folcloric — lemn

Sculptor» Născut la Cluj, la 26 iulie 1930»
Studii: 1949 — 1956, Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj»
Expune prima oară la expoziția din cadrul Festivalului Mondial al Tineretului și Studenților de la București, 1953. La București participă la expozițiile anuale de arte plastice din 1953 și 1954 și la expoziția de pictură și sculptură din cadrul Colocviului Brâncuși (Muzeul de artă al Republicii), 1967. La Cluj participă la expozițiile regionale, edițiile din 1954, 1955, 1956, 1957 și 1958.
Participă la expozițiile românești organizate la Budapesta, Belgrad, Novi-Sad și Zagreb — 1967, și la ediția din 1967 a Bienalei internaționale de sculptură în aer liber de la Anvers (parcul Middelheim).

Cioplesc cu pasiune lemnul și piatra. Lucrez în metal.
Am învățat meșteșugul — din tată în fiu — ca să mă exprim pentru mine și pentru oameni.
Nu pot să exist în afara acestui meșteșug, cum nu pot să exist decît înlăuntrul acestui univers de pietre, de lemne, de metal, unde sînt cuprinse toate gîndurile mele, toate întrebările cărora le-am răspuns sau cărora nu le-am aflat încă răspunsul. Aici este familia mea, viața.
(Mărturisiri înregistrate de Horia Horșia)

C©mpotiție — letaa

ATELIERE

CONSTANTIN
BLENDEA

Pictor. Născut la 2 martie 1929, in Peștișani— Gorj.
Studii: 1950—1956 urmează Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu», București, absolvind secția de pictură monumentală.
Începînd din anul 1956, participă la expozițiile colective.
Expoziții personale: 1967 (noiembrie) — București.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1957 — Moscova; 1959 —Viena; 1960 — Paris; 1961 — Atena.
Premii: 1957 — Medalia de argint la expoziția «Festivalului Tineretului» de la Moscova. 1959 — Medalia de argint la expoziția «Festivalul internațional al Tineretului» de Ia Viena. 1967 — Premiul II pentru pictură, al Uniunii Artiștilor Plastici.

Compoziție — frescă. Policlinica Vitan, București

I

Vecinele uld

Intimitate — ulei

în fața permanențelor trecutului încerc cu răbdare și încredere să descifrez acel sîmbure de adevăr menit să mă călăuzească spre sensul adînc al vieții și al lucrurilor.
Iubesc echilibrul și înțelepciunea populară. Frumusețea spirituală și sobrietatea viguroasă a artei populare deschid în fața mea cărări mereu noi.
CONSTANTIN BLENDEA

I HaifOiltIt/ color Rudu Sorin

RODICA POPESCU
Aş fi putut-o, deci, cunoaşte. ..
Dat cu dou& ierni in urmă, dSnd Rodica Popescu îşi deschisese cu teUefùrile-i policrome, singura expoziţie personală (de pictură pe lemn) avută în întreaga sa viaţă, aşteptam eu însumi o intervenţie chirurgicală. Şi de la spital pînă la sala Maghecu era cale şi erau bisturi . Aşa înoit nu i-am văzut «lemnele», lemnele şi piasele, pinsele şi talentul (talentul care, vorba discretei sale mame, alerga — şi e adevărat! — el după dinsa, nu ea după el) decît abia acum, în mai 1968, cînd s-a împlinit un an de cînd ‘Rodica Popescu nu mai este. Fotografiile mi-arată o fată — ea însăşi operă de artă:—brună, cu ten marmotean, privire intensă, trup subţiratec, foarte concentrată asupra ochiului lăuntric şi foarte hotărîtă. Nu ştiu dacă va fi fost chiar aşa. Aşa pare. Şi rămînînd la imaginea de chintesenţă a acestei închipuiri, voi developa-o fragment cu fragment, în ipoteza că totuşi n-a fost altfel. Fiică de oameni sau fiica vrerii?
Tot ce a lăsat pină la 35 de ani, piese al căror număr şi a căror zodie depăşeşte obişnuitul, se situează la antipodul suavităţii în care Alecsan-dri şi-a scăldat graţioasa eroină care-i mentolează pastelurile. E o altă Rodică, parcă furată paginilor lui Camus.
Din tîmpla către care privesc, tresare poezia. Din făptura ei luminează muzica. Aş fi putut-o, deci, cunoaşte. . .
în casa de pe bulevardul Ana Ipătescu, a părinţilor săi, camerele şi-au îmbrăcat pereţii în culori şi-n totemuri, în conştiinţă şi gravitate, în rost şi nedumerire, în pierdere şi naivităţi, în muţenie, încleştare, spasm şi reflexe: sînt (majoritatea portrete) tablourile Rodicăi Popescu, cunoscute mai mult de colegi şi de prieteni. Terminîndu-le, ea le arunca. Iubindu-le pină la desăvirşire, pleca să-şi desăvîrşească ideea in altele. Şi le uita apoi, cum — tulbure de frunzişuri — îşi uită pădurea frunzele care cresc în urmă, acoperindu-i urma.
Vizitate de o ascuţită intuiţie, pietatea şi dragostea paternă, unite cu sacrificiul, au adunat pe vreo 10—12 pereţi o seamă de «frunze» descumpănitor de expresive. Cite însă nu s-au pierdut. . . Cite aşteaptă să fie încă adunate. . . Cînd o expoziţie postumă (care n-ar trebui să întîrzie) a lucrărilor sale se va onora prezentînd-o publicului de gust, oricît de nespecialist în pronosticuri ar fi caligraful planetei de faţă, el trăieşte din certitudinea că nu vor exista comentatori care să nu aibă din plin ce comenta.
De harul fetei acesteia ar fi trebuit să fie îndrăgostiţi poeţii şi să mediteze, privind galeria de figuri izvor ite dintr-o atît de prodigioasă fantezie, la perechile moderne ale vechilor destine paralele. O împietrire reflexivă s-ar intitula în optica ei Maternitatea. Această sumă de ochi in jos, de capete în jos, de cuget în jos, de priviri departe, în gol, închipuie un Nud pe ginduri. Fără nimic anecdotic, iată şi un marinar: lup de mare în sine ! în Sărutul par că-s numai mîini şi mîini şi miini. O, dar ce fel de jucărie metafizică o fi vrind să substituie această Păpuşă în paradis, cu oasele aşa de fragile, de subţiri, de muzicale, al cărei ochi vine parcă de-a dreptul din ombilic ? Şi de unde atîta pudoare şi introspecţie, atîta inocenţă şi veghe în fragedul cuplu pîndit, ca de corul antic, de martorul care (simulacru?) s-a prăbuşit lingă — poate — pomul cunoaşterii? Plecaţi unul peste altul, în gestul pleşuv al palelor

de fîn și al ploii, iubiții par înseși îndoiala și pierderea și procesionează în jur de ei ceva faustic. Prostul trece cu lauri. Clownul aprinde chibrite în ziua revoluției și se colorează pe dinăuntru. Fel de fel de țărani, de copii, de bătrîni, de posedați decorticheasză existența, maturizează șovăiala, sfiesc agonia. Din lăncile necunoscutului și ale înfiorării este întinsă lumii – funcție tutelară – gîndirea. De pe 12 pereți cu ochi încordați sau cu priviri coborîte fie în lemnul substanței fie in pinza tensiunii, un simpozion de timple stă concentrat asupra privilegiului (sau erorii?) de a fi. Și trei profiluri perturbatoare seamănă cu trei impulsuri la disponibilitatea pură, ta aventură. Pină și chipurile de copii sînt întrebări, lasouri, sfredele.
Păstrînd clipă de clipă dilemei, singurătății, caricaturii, candorii, interogațiilor sau tristeții deplina conștiință de sine a fiecărei culori, pe paleta artistei a evoluat fără ezitare întregul seismograf al simțurilor. Departe de orice convenționalism, de orice efuzie sentimentală, foarte virilă în totuși omeneasca ei concentrare, studiind viciul sau parafrazînd extazul, rapsod al fricii și slăbiciunilor din om, nostalgică de beatitudini care alungau și linia dreaptă odată cu unghiurile, ca să nu rețină decît echilibrul rotunjimilor, Rodica Popescu n-a avut îndoieli asupra limbajului. Forța și personalitatea ei o integrează acelei peiade de neliniștiți cu maxime totuși convingeri asupra propriei lor torturi și chemări, ai cărei seniori știu să distileze și tentațiile și discreția. Fără certitudinea finală că are de trăit revoltător de puțin șl că trebuie să înghesuie într-o atît de scurtă existență o varietate de idei, de inițiative și explozii cu totul necomune, probabil că n-ar fi dat nici așa de mult, nici atît de divers și interesant. Și dacă, patetică, a trecut rînd pe rînd la altceva (de la hîrtie, pînză, carton, mozaic pe sticlă, piatră și fier forjat la blana și plasticitatea lemnului, ca și de la o gamă de experiențe la fibra și curiozitatea altor game), ca din iarna lui 1966 să obțină cu prima ei expoziție ecouri prelungite pină azi, apoi nu doar plictiseala de cutare sau cutare material, și nu doar capriciul, și nu doar simpla căutare a mereu noi și noi modalități o muta statornic dintr-o nestatornicie părelnică într-o analiză cu atît mai fără satisfacții cu cît semăna mai mult cu însăși amăgirea împlinirii, ci luciditatea (a fost o ființă extrem dotată, cultă, roabă prieteniei mai multor arte) cu care și-a înțeles concomitent limita, clipele, himera și nenorocul.
în casa din Ana Ipătescu a părinților săi – pină mai ieri chimiști, azi pensionari – unde pe toți pereții forfotesc portretele psihologiei Rodicăi, este și un colț al icoanelor. Ele aparțin familiei. Una însă dintre cele care, din lipsă de loc, s-au retras, era aceea ce înfățișa o Maica Domnului cu trei mîini. De ce i-or fi trebuit zugravului anonim de odinioară atîtea? Poate că ar ști numai el să răspundă sau poate că nici el. Dar cînd părăsești picturile expoziției' de mîine a Rodicăi Popescu, obsedat de ochii himerei și de ochii nenorocului care s-au închis peste ele toate, simți că – simbolic – aproape în fiecare tablou enigmatica magie a celor trei mîini din icoană și-a transmis semnificațiile și că între timp, afară, Timpul s-a umplut de zei, de păsări și de sertare. Trebuie numai trezit.
ION CARAION
1 1213
1. Motiv popular – lemn
2. Maternitate – lemn
3. Oșancă – ulei

SIEGFRIED GIEDION

ELEONORA COSTESCU

La 9 aprilie 1968, s-a stins din viață cercetătorul de artă elvețian Siegfried Giedion, una din figurile marcante ale vieții artistico contem-potane, soțul cunoscutei exegete a operei brăncușiene, Carola Giedion-Welcker.

S-a născut în 18SS. După studii de inginerie la Viena, Giedion se dedica artei, devenind, la München, elevul și, intr-o anume direcție, continuatorul lui Heinrich Wolfflin. Teza sa de doctorat, Spiitbarocker und romantischer Klassizismus, elaborată sub îndrumarea lui H. Wolfflin și publicată la München în 1922, nu urmărea o simplă analiză istorică, ci — ca și lucrările ilustrului său profesor — o încercare de înțelegere mai cuprinzătoare a fenomenului stilistic și istoric cunoscut sub numele de baroc. Dar încă din această primă lucrare se poate observa că tînărul cercetător a dorit să lărgească domeniul de investigare al lui Wolfflin, în direcții pe care acesta nu Ie abordase niciodată. El include astfel în studiul său despre barocul tîrziu și o analiză subtilă a poeziei din acea vreme. Spre deosebire de magistrul său, care concepea istoria artei ca pe o istorie a « vizualității », sau de alți cercetători din prima jumătate a veacului nostru, pentru care istoria artei coincidea fie cu istoria «spiritului» (Dvorak), fie cu cea a «gustului» (L. Venturi), Giedion încă din această primă lucrare plasează fenomenul artistic în contextul « intențiilor poetice » ale unei epoci, respectiv a « structurii simțirii» (Gefühlstruktur) acesteia.

Hotărîtoare pentru direcția preocupărilor sale viitoare a fost apariția în 1923 a lucrării lui Le Corbusier: Vers une architecture, lucrare de mici dimensiuni, dar cu implicații ulterioare de cea mai mare însemnătate.

Dotat cu o remarcabilă intuiție, — indispensabilă criticului de artă autentic, — capabil să seziseze descoperirile cu adevărat novatoare din noianul falselor — sau de scurtă respirație — inovații,.·. Giedion a înțeles de la început mesajul cuprins în pledoaria lui Le Corbusier pentru o arhitectură modernă, corespunzătoare erei industriale în care trăim. Din acest moment drumul său era deschis, Giedion devenind unul dintre cei mai entuziaști pionieri ai arhitecturii moderne și, dincolo de ea, ai spiritului modern în artă.

înainte de a porni spre Paris pentru a-l cunoaște pe Le Corbusier, Giedion se îndreaptă întîi spre Weimar, pentru a-l întîlni pe Walter Gropius și a lua contact cu grupul de la Bauhaus. împreună cu Gropius, cu Le Corbusier și avangarda arhitecților elvețieni ai epocii, Giedion a pregătit, la locuința sa de la Doldertal, Congresul Internațional pentru Arhitectură Modernă (CIAM), al cărui principal organizator a fost din anul 1928 pînă la dizolvarea și transformarea acestuia (1956) în grupul Team X.

Din 1928 datează a doua sa lucrare importantă, Bauen in Frankreich : Eisen, Eisenbeton (Leipzig). Dincolo de justețea considerațiilor sale în legătură cu fenomenul artistic contemporan, interesantă ni se parc aici tentativa cercetătorului elvețian de-a descoperi originile artei moderne — în primul rînd ale arhitecturii moderne — pe care le urmărește pînă în prima jumătate a veacului trecut. Astfel, dupa opinia sa, arhitectura modernă nu începe cu Garnier, Perret,Wright, Berlage și Gropius, ci cu primele construcții în beton, din jurul anului 1830. NÎ se dezvăluie astfel o altă latură a spiritului lui Giedion, acea capacitate de-a vedea lucrurile în lunga șl fireasca lor desfășurare organică. în prima sa operă, Spătbarocker und romantischer

Klassizismus, Giedion extinsese limitele barocului tîrziu într-atît îneît să cuprindă șl romantismul: în cea de a doua, pornind în căutarea originilor artei moderne, el pătrunde din direcție opusă, în însăși inima romantismului. O asemenea gîndire liberă, care nu ține seamă de cenzurile arbitrare ale istoricilor de artă, este ceea ce caracterizează șl lucrările sale ulterioare, în special cele din ultima fază a vieții sale.
Ideile din Bauen in Frankreich — Eisen, Eisenbeton vor fi reluate în scrierea redactată după plecarea sa, ca profesor, la Universitatea din Harvard (SUA) —- Spacc, Timo and Architecture (1941), operă care, așa cum se exprimă prietenul său 8. von Moos, cunoscut critic de artă elvețian, a devenit — ca un adevărat «Trattato d'Archltet* tura » — platforma de discuție, peste țări șl continente, a problemelor legate de arhitectura modernă.
32
«Ceea ce fascinează în primul rînd, spune acesta, este lărgimea orizontului implicat în această lucrare, ca și simplicitatea și acuitatea vocabularului, cu ajutorul căruia fenomenele cele mai complexe și relațiile cele mai neașteptate se desprind cu o plasticitate deplină în fața noastră. în acord cu tema pe care și-a propus-o — arhitectura — Giedion a scos în evidență și diferiți alți factori: sociali, științifici, tehnici și artistici, incluzîndu-i în dinamica generală a epocii, fără să facă însă din aceasta un obiectiv în sine, ci numai în măsura în care prin ei se dezvăluie structura conștiinței epocii respective »4
Următoarea scriere, Mechanization Takes Command (Oxford, 1947), este prima în care întrebarea, abia întrezărită în lucrările anterioare, e pusă răspicat: în ce măsură mecanizarea a cîștigat o înrîurire decisivă asupra zonelor celor mai intime ale ființei umane, legată în trecut în mod organic și direct numai de natură ! După Giedion, mecanizarea constituie « factorul de care sînt legate cele mai eroice speranțe 1 de viitor ale omenirii».
Din acest punct extrem, în care toate energiile sale păreau a fi concentrate numai spre descifrarea modalităților de exprimare artistică ale viitorului, Giedion face o spectaculoasă întoarcere în preistorie.
(
Rezultatul a fost splendida lucrare Ewige Gegenwart, al cărei prim volum, Die Entstehung der Kunst, a apărut la New-York, în 1962 (la Kõln și Zürich, în 1963), iar al doilea, avînd ca titlu: Der Beginn der Archi-tektur, apare doi ani mai tîrziu (New-York, în 1964, Kõln și Zürich, în 1965). Noile sale preocupări n-au însemnat cîtuși de puțin o abandonare a interesului pentru arta moderna; ceea ce a realizat în S.U.A. n-a fost o simplă redactare a unei istorii a artei preistorice: analizînd o experiență artistică multimilenară, Giedion a căutat să descifreze izvoarele cele mai ascunse ale artei, resorturile cele mai intime ale procesului de creație de totdeauna. Ideea de a întreprinde această sondare l-a fost sugerată, așa cum însuși mărturisește, de strădaniile unora dintre cei mai interesanți artiști moderni de a pătrunde ei înșiși în zonele cele mai misterioase ale actului creator. Giedion n-a părăsit, de fapt, niciodată, domeniul artei moderne, motivul incursiunilor sale în alte domenii a fost, poate» tocmai acela de a-i întregi imaginea, pornind de la elementele constitutive cele mai depărtate. Era prin excelență un om al vremii sale. Convingerea sa cea mai intimă era că, asemenea artistului creator, cercetătorul de artă este răspunzător față de societatea în care trăiește. Spiritul său

trebuie să fie veșnic treaz pentru a sesiza ceea ce, dincolo de aparențe, reprexlntă cu adevărat spiritul epocii.

Pc asemenea considerente, rolul lui Siegfried Giedion in istoria turi! contemporane a putut fi apropiat de cel jucat, în epoca romantismului, de un Friedrich Schlegeh cu și acesta, el a fost un «deschizător de drumuri șl un profet », un pionier al formelor de artă cele mai înaintate din vremea lui®.

—;—----------

18 ипгшЛэбв1.00" Sleefrted Ûlod'on. In «Neuo ZUrtehcc Zei<UnB». ar. 237 din

Ibidem. I

I

CRONICA PLASTICA

PAVEL CODIȚĂ: Concert III — ulei

AUREL NEDEL: Garoafe - ulei

PAVEL CODIȚĂ

în a doua sa expoziție acest pictor de tip perceptiv, la care vizualul are corespondențe tactile în ordine sinestezică, aspiră Ia conceptualism. Efort tenace de a se întoarce din matca firii, care l-a perdesti-nat unei viziuni de telurică senzualitate, de a se schimba pe o anume sterilitate intelectuală. Un fel de curent de « metodologie emoțională » afectează imaginația unor artiști care se simt persecutați de fatalitatea națională a intuiției, așa cum cutare actriță își blestemă frumusețea care o consacră rolurilor feerice și nu-i îngăduie să joace în Medeea. Astfel, Codiță își camuflează vocația pentru materie, bîzantinlzînd senzația abstrac-tîv, și cu iluzia muzicalității; materia e semnalizată în simboluri cromatice ageometrice, dispuse savant, șl cu gust decorativ, pe fonduri de contrast sau de absorbție; materia șl spațiul receptor au divorțat șl trăiesc într-o convențională Independență ; mă gîndeam la un Estive recent văzut, la care forma-culoare, simbioză fecundă, încorporează materia șl spațiul prin ritmurile de îmbrățișare. în altă chele temperamentală, în altă determinare culturală, și Pavel Codiță are vocația organicltățll. Cele mal frumoase
sînt două-trei compoziții « impure », grele de osmoza volup-tuoasă dintre spațiu și materie, triumfînd asupra operațiunilor de pernicioasă rafinare.

AUREL NEDEL

Aurel Nedel confirmă existența unei școli Ciucurencu, din care s-au desprins și Piliuță și Cilie-vici. Concepția, idealul artistic sînt transmisibile; viziunea poate fi doar mimată epigonic. Nedel nu distinge ferm între aceste nivele ale uceniciei. El e încă legat ombilical de temele liricii maestrului, părînd a cìnta iubiri străine. Culoarea-lumină, Idealul ciucurencian, e transferată la Nedel (ca și la Piliuță, de altminteri), în planul culorilor delicate, reci. Cu aceste calități se poate face o pictură de muzicală seducție; muzicalitatea există, obiectiv, aici, seducția nu, flilndcă Nedel, sfios ori neexersat, nu știe să Implice mirajul. Tabloul își divulgă indiscret Identltatcadc pînză, ulei șl muncă. Cele mal personale șl avansate lucrări ml s-au părut compozițiile cu flori în care accente sonore și calde par dez-nodămlntul tonic al unei evoluții lente prin grlurl albastre, verzi» violete, perlfraze ale culorilor,
avînd, în alăturarea lor netă, o claritate opalină acolo unde nu sînt tulburate cu un rafinament expeditiv. Sînt însă efecte dibuite, de un lirism reticent, și o pictură precautã. E expoziția unei etape provizorii.

GHEORGHE ȘTEFĂNESCU
Gheorghe Ștefănescu pictează cu un candid fanatism tablouri în care emoția crește o dată cu expansiunea culorii. Euforia sa nu exaltă o temă sau o dispoziție general-lirică, ci se naște în actul picturii, aflîndu-se pe sine ca ecou al emisiunii cromatice. Pictorul a renunțat la obiectivitate și descripție (acuarelele din mape, « după model », sînt de o somnolentă delicatețe), pentru a se deda unei picturi energetice, mal mult febrilă decît spontană. Procedeul tașlst, în tușe vermlcu-larc Impetuoase, e adecvat acestei lirici senzoriale. Fără să albă vigoarea demlurglcă, Invocată țu-culesclan în Peisaj în fldcdri, compozițiile coagulate în jurul unul stimul cromatic sînt convingătoare prin plăcerea vitală a jocului artistic (Pădurea, Podul, Compoziție I). în multe, verva tașlstă e confuză, și prea naivă, tehnic vorbind, pentru a constitui o Imagine cromatică organică.
în vechea etapă, de pictură obiectivă, sugestia cromatică era instrument simbolistic (Maternitatea, cu tandrele ei tonalități de roșu). Azi, ea e finalitate, înainte de a fi acumulat sedimentele emoționale a căror izbucnire să ia forma viziunii.
IOSIF CONSTANTIN
losif Constantin sculptează lemnul cu o spectaculoasă abilitate, lăsînd să se vadă forma vegetală inițială. Truc artizanal, speculînd sugestia decorativ-dramatică a copacilor construiți din masivități șl întortochieri chinuite. Nu î-am reproșa acest gust dacă nu l-ar împinge spre manieră, cu iluzia unei expresivități intrinseci a materialului care-și conține, predestinată, expresia artistică. Două direcții concurează în lucrul său : agreabilul și pateticul. Agreabilul îi este, cred, vocația; el nu exclude un element de tensiune, dar exterior, literar, a-plastlc. Pasărea captivă și Cocorii sînt admirabile lucrări, în felul lor; volume perforate decorativ, solicltînd freamătul aerului care circulă prin goluri, ele au o expresie discret dramatică, atît cît să înnobileze decoratlvltatea. Dons, compoziție cvasi-barocă degajată din circumferința cilindrică a unui
33
arbore a natur », e, de áseme-nea, un frumos obiect artizanal de proporții exagerate. Direcția patetică din sculptura lui suferă de o încruntare cabotină; Zbura-tor9 Flori, Chemarea cerbului au o forță ostentativă, ne-organică, execută un fel de protocol dramatic: goluri, contorsiuni, îngropări etc. Gravitatea astfel declarată se dezminte în detalii ornamentale, fără noimă, ca acele perforații inelare în miezul unui volum masiv și destinat Inițial să exprime o energie dinamică (Zburătorul, de pildă). Acest gust al filigranului văzut prin lupă interzice robustețea sculpturii. Figura lui Creangă, de un volum amplu, devine flască din cauza modelajului, de o ne-pla$ticitate agravată prin tratarea picturală a suprafeței. Desenele confirmă și vîn|o-șenia veleitară șl erorile de gust ale sculpturii,
TINERE SPERANȚE
Doi factori se confruntă aici, cu o evidență pasionantă; evoluția spontană a vizualitățll Ivită în mentalitatea unei generații care a deschis ochii, biologic vorbind, în ambianța unei civilizații tehnice - pe de o parte; modul cum Înțeleg generațiile mal vîrstnlce — generațiile educatoare — să favorizeze dezvolta
rea ei, pe de altă parte. Timbrul cromatic al ansamblului de pictură circumscrie dintr-o privire « speranțele » în această parte a lumii, cu vocație pentru liric și pitoresc. Spontan, curgînd din sursele ci continui, și cultural, aplicate prin studiu, se pot distinge caractere ale școlii românești de pictură, chiar nuanțele ei regionale: se

distinge o picătură din sîngele artiștilor moldoveni, sublimări de tip Pallady, sur-dlnizărl de tip Catul Bogdan ori lirismul senzual al materiei, din descendența unul Ghlață șl din familia unui Pacea, ori notele expreslonlst-cublste alo școlii transilvane. Acest fond de permanențe persistă ca semn grafologic al sensibilității, al predispoziției, șl constituie trama psihică pe caro se edifică o viitoare nouă calitate, însumînd Indiciile mutațiilor Istorice ale simțului artistic. Tocmai din această perspectivă a transformării apare Interesul mal mult decît estetic al expoziției, caro surprinde însuși actul modificărilor de mentalitate artistică la o generație. Acest punct do macaz so cero privit atent. Pictura adolescenților arată că spontaneitatea vizuală e copleșită de factorul mental șl afectiv. Adolescenții au o Intuiție scientista (paradox realizat în lumea modernă).

Se simte o mutație de sensibilitate care tinde la sincronizarea cu civilizația contemporană. Pornind patetic de la conținut sufletesc, chiar cînd sufletul o mal mult matematic decît sentimental, el au un simț semiologic normal care dibuie funcționalitatea alfabetului artistic. Dar nici un alfabet nu se învață singur.

La 15 – 18 ani, cei mal mulțl au o experiență a muzeului și a albumului, dacă nu șl a anumitor lecturi do estetică.

Vin apoi educatorii do diferite formații (fio șl a Institutelor do artă) șl consolidează cum se pricep datolo po care Intuiția lo-a anticipat haotic. E un morlt recent al îndrumătorilor faptul că nu țin tinorll sub obrocul clasicismului, înțeles acadomlc, așa cum ora tipicul învățămîntulul artistic. Acosto buno Intenții sînt practicate însă mal mult ca o mondenitate culturală dock ca o metodă coerentă, Se simte nevoia unor elucidări semiologice după care tînjeșto limbajul lor Improvizat șl plin do semnclo-fotlș ale modernității.

Cînd consemnăm decalajul în· troxfondul spontan al talentului apt pentru un limbaj propriu Imaginației moderne, șl Insuficiența îndrumării, no gîndlm In primul rînd la manuale do « de
sign », abecedare alo Unici, punctului, suprafeței. Apoi la critici, nu numai la îndrumătorii dirccțî, la caro entuziasmul nu-i totdeauna dublat do abilitate sau competență. E ușor să observi din forul publicistic aceste frămîntărl șl să arbitrezi eforturile. Atîțla critici, atîțla artiști – care știu, cel puțin de la Klcc, pe ce calc so poate fixa la ucenicii artei rigoarea limbajului – ar trebui să Inițieze, scrissau oral șl fără orgoliul terminologici oculte, o acțiune de alfabetizare de tip Bauhaus. E în joc, nu atît creșterea talentelor, care se descurcă totdeauna șl singure, mal greu ori mal lent, cl mult mal grava problemă a educației vizuale la viitorul public al artei; ca să nu mai vorbim de utopicul curs de propagandă pentru favorizarea afinității Interne între artă și producția materială, înțeleasă nu ca problemă manuală de acuratețe și finisaj, cl ca problemă do conștiință: activități sincronice, omoloage caracterizad, exprlmînd omul, societatea, vremea, pe toate planurile. Un fel de seminarizări cu tezele Iul Francaste!, de pildă, sau o participare locală la aniversarea Bauhausulul, la caro s-a reacționat neatent cu două-trol înștiințări discrete la rubrica « Po scurt ».

ANCA ARGHIR

plastică prezenți au pre-
vîe în
I mai

Virtualitățile estetice
acte
cuitara
în expoziția de artă a medicilor au fost peste 30 de autori, care zentat lucrări de pictură, grafică,
sculptură și metalo-plastie. Raportarea nivelului ei tehnic la expozițiile de profesioniști propriu-ziși ar fi în același timp interesantă, ca speculație socială și estetică, dar și falacioasă, din cauza complexelor implicații. Am căutat să arăt în cuvîntul de deschidere cît de nerevelatoare, cît de nesemnificativă ar fi discutarea lucrărilor dintr-un unghi de vedere strict profesionist. Subliniez însă faptul că asemenea manifestări închipuiesc acte de cultură plastică superioară, în chip multiplu fecunde. Compensația estetică în profesiile de maximală concentrare ale epocii noastre devine un imperativ din ce în ce mal absolut. « Mens agitat molem », spune un vechi adagiu devenit proverb, — spiritul modelează materia, dă organismului impulsul, valențele de echilibrare plastică, în sens șl biologic șl estetic. Elanul, tertsiunea șl prospețimea spontaneității · în lucrările expuse constituie astfel un fel de « ofrandă » de spiritualitate creatoare.
Lupta împotriva unul profesio· nlsm înțeles în sens strimt, mes· chin, lupta împotriva unul tehnicism adesea înrudit cu un academism degradat, se manifestă, în
asemenea chipul cel mai vădit, cel elocvent, ale poporului \ nostru, esențele de tradiție'folclorică, asimilate creator, pot fi subliniate și în această expoziție cu · legitimă satisfacție. Dr. V. Baboie, .membru al Uniunii Artiștilor Plastici, ca și dr. Corneliu Petrescu, au prezentat numeroase lucrări în care se afirmă ca personalități din ce în ce mai conturate. Cu tot atît interes trebuie semnalată bogata serie de lucrări expusă de doctorul George Dumitrescu, care dovedește o sensibilitate vie, preocupări multiple și un remarcabil nivel de acuratețe .tehnică. Un înalt nivel de finisaj tehnic carao teriza și suita lucrărilor de meta Io-plastie ale dr. Mihail Ghiea Sugestive, încărcate de obsesii sim-bolice în cadre neo-expresioniste, s-au dovedit și uleiurile de reală tensiune sufletească ale dr. Constantin Nlcolau. La toți acești expozanți, nu mai descoperim nici o urmă de « amatorism » veleitar.
Juriul expoziției a selectat cu destulă rigoare lucrările expuse. Regretăm însă că nici o lucrare de sculptură a dr. Benetatto junior și nici una do pictură a dr. Dan Cristian n-a fost prezentă în expoziție, în ansamblu, expoziția subliniază activitatea unor talente demne de remarcat» ·., M
N. AKGINȚCSCU-AMZA

CORNELIU PETRESCU : Peisaj citadin - monotip
'«5
VASILE BABOIE : Iarnă la Fundata — tehnică mixta
4
¿> JJJ
Ж
*X
r

I 1. EUGENIA CRISTEA FRÎNCU : Portret -
■ ghips patinat

I 2. GEO SĂVULESCU: Portret cu lalele – ulei
I 3, OTILIA CROITORU: Mireasă din Mara-
I mureș – ulei
I < GEORGE DUMITRESCU : Uimire - tehnică
I mixta
I 5, MARIANA VÂRTOSU : Păsări exotice - ulei

NOTE–INFORMAȚII
Cluj
După o prezență demnă de remarcat la cîteva expoziții colective, Mihai Barbu s-a prezentat în fața publicului cu o selecție riguroasă de lucrări, în măsură să-l recomande ca pe unul dintre cei mai talentați sculptori clujeni ai tinerei generații. Compoziția intitulată Sentiment, de o notabilă expresivitate a gestului, precum și Madrigalul, de o vervă și un dramatism comunicate fără rezerve, stau mărturie. Se cer notate totodată și unele portrete : capul decorativ, cioplit în piatră, intitulat Vis și, mai ales, lucrarea Pădureancă, modelată ferm și, în același timp, cu multă sensibilitate, care s-au înscris printre piesele de rezistență ale expoziției.
Expoziția de ulei a lui Dan Bimbea a înscris un debut mai promițător decît am fi fost înclinați să credem urmărind evoluția pictorului la ultimele expoziții colective. în portretul compozițional, autorul dovedește o siguranță a punerii în pagină (Fata cu trandafir galben. Autoportret cu draperie fantastică. Mască japoneză). în peisaje, gama cromatică este vioaie și îndrăzneață, ca de pildă în Meri înfloriți, unde autorul concentrează în cadrul unei singure lucrări registre ample de negru, accente puternice de verde și izbucniri sonore de alburi. Alteori, în peisaje urbane, Dan Bimbea își moderează gama și apelează la un desen de factură clasică, (Cose vechi la Mangalia, Suceava etc.).
Amplă, expoziția lui Edit Botar a fost, în același timp, inegală. Reușitele aparțin precumpănitor acuarelei, îndeosebi atunci cînd artista a valorificat posibilitățile de expresie ale laviurilor. în tehnica monotipului Edit Botar a realizat de asemenea unele lucrări de calitate, în game de albastru șl gri (Marea, Lac seara) ori de roșu și negru (După război).
Expoziția de caricaturi a lui Octavian Bour a pus încă o dată în evidență resursele autorului. Subiectele sale diverse, inspirate întotdeauna de realitatea imediată, sînt cu adevărat puse în valoare de linia simplă, incisivă, de mare concentrare a expresiei.
Expoziția de peisaje, realizate de Vlrgil Svințlu într-o tehnică mixtă (tempera șl pastel), ne-a relevat – la fel ca și personala de acum un an – calitățile sale de bun desenator. Elaborarea lucrărilor s-a dovedit însă, de data asta, mai puțin adîncită, însemnările plastice spontane, la nivelul crochiului în serie, fiind arareori depășite.
Cele mal interesante lucrări din expoziția de desene în peniță a lui Gustav Cseh ni s-au părut a fi compozițiile în care graficianul este preocupat să reprezinte spațiile, reale ori imaginare, cu o desfășurare simbolică, ca în lucrarea intitulată Strada, în care formele, stilizate, se decupează pe fondul luminos. Am reținut, de asemenea, seria de Compoziții l-IV, prevalent decorativă.
Uleiurile din expoziția lui Sabin Nemeș – în principal flori, apoi peisaje și naturi moarte – răspund unei viziuni tradiționale, în ce privește punerea în pagină și schema de principiu a compoziției. Florile ne-au reținut în mod deosebit atenția, datorită sonorității interioare a culorii, vibrațiilor polivalente ale luminii pe întreaga suprafață a pînzei.

O selecție de lucrări în metal bătut, executate de losif Rusu, a făcut obiectul unei expoziții personale și în urmă cu un an. Repertoriul formelor a evoluat în acest interval. Migăloasă și fermă, execuția tehnică s-a dovedit a fi de bună calitate, artistul preocupîndu-se să ordoneze armonios alternarea accentelor verticale și orizontale și să obțină efecte diferențiate din jocul luminii pe suprafața metalului.
O expoziție personală de desene în peniță, deschisă la începutul anului trecut, ¡I recomanda pe Iulian Surugiu drept un grafician cu o bogată fantezie, avînd în special în ilustrația de carte realizări de ținută. De aceea ne-a surprins faptul că la expoziția sa de acuarele artistul s-a arătat a fi mai puțin sigur pe mijloace. Am remarcat, totuși, o serie de lucrări meritorii, dintre care cităm portretul decorativ intitulat Beatrice, cîteva studii și ' compoziții alegorice (Pendulă I și III), ca și acele reluări în acuarelă ale unor motive stilistice specifice desenelor sale în peniță (Reflecții, Smeu).
MIRCEA TOCA
Brașov
Holul mare al Hotelului « Carpati » — cu spațiul ușor adaptabil expunerii — a găzduit timp de două luni (mai — iunie) o selecție de portrete și compoziții ale sculptorului Mihai Onofrei. Din ansamblul relativ restrîns, am reținut, printre altele, sculpturile : Pădurarul, Extazul, Păcatul, Adam și Eva, Mugurii, Portret, caracteristice pentru activitatea îndelungată a artistului.
D. M.
Tîrgu Mureș
în expoziția de pictură a sculptorului Bela Kulcsar-junior am întîlnit o arie tematică destul de largă — de la priveliști (Nuci, Apărare, Pădure, Copaci pe malul rîului, Copaci bătrîni), la sugestii de basm ale lumii subacvatice (în adîncurile mării) și pînă la aluzii mitologice (Pămîntul și soarele). Artistul este preocupat, în aceeași măsură, de portret ori de compoziția tematică.
T. D.
Ploiești
Expoziția de primăvară — de desen și gravură — a Filialei U.A.P din Ploiești se încadrează în circuitul manifestărilor de acest gen din țara noastră. Anul acesta, alături de gravori care și-au cîștigat un loc în grafica noastră actuală — mă gîndesc la Dan Strîmbu, cu cele cinci litografii ale sale inspirate din schițele lui Caragiale, și la Vintilă Făcăianu, cu xilogravurile colorate Industrie și Pasăre — au expus Irina Borovski (Copaci), Gheorghe Coman (Silozuri, Arlechin), Ovidiu Paștina (Mal, un admirabil peisaj în acuarelă șl tempera), Nicolae Toma (mai dinamic și mai inspirat decît în alți ani în llnogra-vura Anotimp), Nicolae Ganea (cu xilogravuri situate pe o linie naiv-figurativă), Constantin Pos-telnicu, Lucreția Zolade, Octavian Hica (Flori, Ritm), Mariana Băbu-șanu (Fată cu păsări) șl Nicolae Polidor,
P. P.
Sibiu
în cursul lunii aprilie, Muzeul Brukenthal a găzduit expoziția pictoriței Vera Marcu. Artista a prezentat o selecție de 22 de lucrări de pictură (compoziții, portrete, peisaje, natură moartă), realizate în ultimul an.
Miercurea Ciuc
Pictorul clujean losif Bene a deschis o expoziție de pictură în ulei și acuarelă, la Muzeul din Miercurea Ciuc (luna iunie). Expoziția a cuprins 40 de lucrări — peisaje, portrete etc.
Timișoara

Galeriile de artă au găzduit expoziția de pictură și grafică Constantin Flondor Străinu. Artistul a prezentat 17 lucrări realizate în cărbune, pastel, cretă, guașă și tempera — ilustrînd, în general, actualele sale preocupări constructiviste.
La Muzeul Banatului a fost organizată în cursul lunii iunie o expoziție de artă plastică închinată aniversării revoluției de la 1848. Expoziția a cuprins 40 de lucrări de pictură, sculptură si grafică.
Iași
Recent, Muzeul de artă din lași a găzduit o expoziție retrospectivă O. Băncilă, cuprinzînd peste o sută de lucrări (printre care s-au numărat și unele inedite).
Bacău
La Muzeul din Bacău a fost deschisă în cursul lunii iunie expoziția retrospectivă Milița Pe-trașcu, iar în luna iulie, retrospectiva Dimitrie Hârlescu.
Galați în perioada 9 Iunie — 30 iunie, Muzeul de artă contemporană din Galați a găzduit retrospectiva Alexandru Phoebus. Aceeași expoziție a fost organizată, în continuare, în cursul lunii iulie la Muzeul de artă din Craiova.
H. H.

UN GÎND
PENTRU
IOANA BASARAB
PETRU COMARNESCU
Au existat totdeauna șl vor mal exista artiști care, din vina lor sau a împrejurărilor, nu se realizează potrivit talentului și promițătorului debut. Acesta a fost șl cazul unei artiste cu plurale însușiri și parțiale realizări. Ioana Basarab, decedată anul trecut, după ce nu mai activase multă vreme, în deceniul 1930—1940 însă, Ioana Basarab era un nume cunoscut, artista fiind apreciată îndeosebi pentru preocupările ei de pictoriță, ca decoratoare șl creatoare de păpuși, neultîndu-se pe atunci nici frumoasele sale începuturi în sculptură.
îi aducem un pios gînd de amintire, mal ales pentru că într-unele privințe ea cultiva ceea ce noi prețuim astăzi îndeosebi, anume Inspirația din foclor și din stilistica artei populare.
Fiică a pictorului Ludovic Basarab, unul dintre activii expozanți ai asociației « Tinerimea artistică », Ioana Basarab s-a născut în București la 23 august 1907, și-a făcut în parte studiile la Galați și București, apoi, prin 1922—1927, a studiat la Paris sculptura cu Bourdelle. A expus acolo în mai multe rînduri. O sculptură a ei, Suzana, a fost prezentă la « Salon du Franc », în octombrie 1926, alături de opere semnate de Chagall, Chirico, Masereel, Zadkin, Van Dongen, Fujita, Juan Gris, precum și de alți doi români, Iser (tabloul Paysanne roumaine) și G. Mărculescu.
înapoiată în patrie, Ioana Basarab a contribuit la înființarea unui teatru de păpuși (aprilie 1931), pentru care a adaptat piesa Motanul încălțat, eafaCînd și schițele de decoruri și costume. Era o formă nouă de valorificare a folclorului. Mai tîrziu artista a realizat și alte păpuși întruchipînd personaje din legendele noastre sau din viața satelor, stilizîndu-le cu pricepere. Nu putem afirma cu certitudine, dar presupunem că și seria de păpuși folclorice românești de la Arhivele Internaționale ale Dansului, fondate de Rolf de Maré, se datoresc tot ei.
Continuîndu-și și adîncindu-și preocupările pentru artele decorative, s-a dedicat în același timp picturii. A expus la unele saloane oficiale

uleiuri și acuarele. Au scris mai multi critici și artiști despre lucrările ei : Mac Cons-tantinescu, H. Blazian, Ionel Jianu și noi înșine. Referindu-se la vitrina cu păpuși, expusă la Salonul Oficial din 1932, Mac Constantinescu a semnalat «frumusețea stilizării figurilor și a costumelor», remarcînd «spiritul inventiv » al artistei. Expoziția ei de uleiuri și acuarele din februarie 1933 a fost apreciată de mulți. Ioana Basarab se arăta a fi în căutarea unor modalități de expresie personale, îmbinare de artă populară, de stil bizantin și simplitate modernă, fapt subliniat de noi în cronica publicată în revista «Vremea » (19 februarie 1933). Am remarcat atunci un portret «frumos conturat ca o carnee și îmbogățit de culori care dau frăgezime și viață . .. ».

A fost și autoare de afișe, precum și de tapiserii concepute într-un autentic stil decorativ, mult apreciate de cunoscători la vremea lor. A colaborat la realizarea unor spectacole de dans inspirate din folclor, pentru care a creat neuitate decoruri și costume, lată atîtea merite ce ne cer a-i dedica aceste rînduri de prețuire și regret. Prețuire pentru ceea ce începuse să realizeze ; regret pentru că nu s-a împlinit în arta ei.

ARTA ROMÂNEASCĂ PESTE HOTARE

între 1 șl 15 Iunie, Galeria de artă « Il Bilico » din Roma a găzduit expoziția pictorului Ion Nl-codim, care — după ce a participat cu trei lucrări la a Vl-a Bienală a artiștilor din Roma, deschisă primăvara aceasta — s-a prezentat publicului Italian cu un ansamblu închegat de uleiuri realizate în ultimii ani. Prcfațînd catalogul expoziției, Giulio Carlo Argan, cunoscutul critic șl istoric de artă, îl recomandă pe Nicodlm drept «un pictor de cea mai bună tradiție europeană în cadrul culturii artistice a țării sale ». Lucrările sale atestă, pe do o parte, studierea atentă a experiențelor unor Fautrler, Blssler sau Miro — acceptați nu camódele, el ca «obiect de analiză » — , iar pe de altă parte, o subtilă restructurare a limbajului care asigură exprimarea unei profunde și autentice poezii. Rezultatul final îl constituie « individualizarea unei matrici spațiale și temporale tipic europene ». Subliniind că « Ni-codim este convins că pictura se naște din pictură, prin succesive decantări », Giulio Carlo Argan socotește că « paginile sale de pictură s-ar putea numi, prou-stian, zile de lectură ».

Expoziția de artă plastică contemporană românească organizată la Frankfurt-am-Main, sub auspiciile lui « Frankfurter Kunst Kabinett Hanna Bekkcr » și « Bank für Gcmeinwirtschaft », s-a bucurat de un deosebit succes. Aspecte de la vernisaj au fost transmise do posturile germane de televiziune. Succesul acestei manifestări l-a ilustrat, de asemenea, faptul că numeroase lucrări do pictură, sculptură șl gravură semnate de Ludovic Roman Boroș, Vaslle Do-brlan, Mlrcea lonescu, Ioana Kassar-
glan, lacob Lazăr, Ileana Micodin, Florin Niculiu, Cornellu Petrescu, Ion Săllștcanu și Vasile Varga — reprezentînd aproape a patra parte din expoziție — au fost vîndute, unele încă în ziua vernisajului.

La prima ediție a expoziției internaționale « Im Reich der Tiere » — Düsseldorf 1968, organizată la Willich (Republica Federală a Germaniei) sub auspiciile Asociației Interfauna, au fost cumpărate o serie de lucrări de gravură, pictură, tapiserie, semnate de Imre Drocsay, Aurel laco-bescu, Peter lacobi, Mihai Lebaci și Nicolae Săftoiu.

H. H.

în sala de expoziții a magazinului universal « Stokmann » din Helsinki, a fost găzduită în primăvara acestui an o amplă expoziție de grafică publicitară, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici din România și Asociația graficienilor finlandezi. La vernisaj, la care au luat parte personalități ale vieții artistice și culturale din capitala Finlandei, au vorbit Nils Frederic-ksson, președintele Asociației graficienilor finlandezi și Nicolae Vancea, ambasadorul României la Helsinki. Expoziția a cuprins numeroase afișe, reclame, afi-șete, coperți de reviste, etichete, pagini de calendar, embleme de fabrici, ambalaje, mape do discuri etc., realizate de: Avram Anton, Ion Apopol, Alexandru Banu, Ion Bltan, Emilia Bobola, Trofln Brînză, Marcel Chlrnoagă, Trică Clocârdel, Florin Clubotaru, Constantin Cluvotcscu, Jack Cohn, Crlstca Condacl, Nao Constantl-ncscu, Mlrcoa Coradlno, Clk Da-madlan, Florin Dudcscu, Mlrcoa
Dumltrcscu, Maruk Gabudighian, Benedlct Gănescu, Vincențiu Gri-gorescu, Mihai Grosu, Răduș Ju-găruș, Alexandru Macarovici, Tu-dor Mironescu, ion Mitrici, lo-sif Molnar, Petre Molnar, Val Munteanu, Pavlin Nazarie, Ghe-nadie Nichiforov, Constantin Ni-țulescu, Constantina Oroveanu, Ion Oroveanu, Damlan Petrescu, Dumitru Petrică, George Pîrjol, Constantin Pohrib, Aurel Popa, Titina Rădulescu, Cornel Ricman, Liliana Roșianu, Haion Roșianu, Nicu Rusu, Melania Schmidt, Vladimir Șetran, Elena Tăbăcaru și Napoleon Zamfir.

La Pavilionul Municipal de Expoziții și în sălile Palatului Artelor Frumoase din Cracovia a fost deschisă între 28 mai și 31 iulie a doua ediție a Bienalei internaționale de gravură. Din țara noastră au participat: Marcel Chirnoagă (gravură pe metal),
Ethel Lucaci Baia? (xilogravură), Ileana Micodin (acvatinta), Fred Micoș (olografìe, acvantlnta, litografie) și Ion State (gravură în tehnică mixtă).

Juriul Bienalei a acordat iui Marcel Chlrnoagă Premiul ex aequo de 10.000 zloți.

Ir. F.

*

Saioanele Zacheta din capitala Poloniei au găzduit în luna iunie a doua ediție a Bienalei internaționale a afișului de la Varșovia (BIAV) — care-și propune să promoveze, conform regulamentului său de organizare, formele și modalitățile moderne ale afișului mondial. Printre participanții români la această manifestare se numără Vincențiu Grigorescu, losif Molnar, Ion Oroveanu și Vladimir Șetran, Anamaria Smigelschi, Napoleon Zamfir.

LES STRUCTURES ET LE SUBLIME

Le point de départ de l’essai de Titus Mocanu est la constatation du fait que les démarches de la pensée contemporaine vers les structures, dans tous les domaines de l’activité spirituelle, correspondent à une nécessité légitime de révéler la clarté, la stabilité, l’ordre et la certitude dans le monde des
■ événements.

Dans cette aspiration spirituelle de l’humanité, basée sur d’anciennes traditions culturelles, il semble qu’il se produise parfois de graves renversements de plans. C’est pourquoi, après avoir esquissé une définition personnelle de la structure conçue comme un échelon ordonné des liens entre l’essence d’un système et sa qualité extérieure, l'auteur avance la thèse selon laquelle, la structure — en tant que moment de la stabilité — s’oppose à l’événement sur le plan de l’existence objective, l’opposition étant valable aussi dans le domaine

de la connaissance discursive, tandis que sur le plan de l'attitude globale de l'être humain vis-à-vis du monde cette opposition n'est plus opérante ; dans ce cas» ce n'est pas l'événement qui s'oppose à la structure (conçue en tant que forme déterminée du monde de la connaissance discursive), c'est l'indétermination dans sa modalité absolue et ineffable, c'est à dire le sublime. Le sublime représente en ce sens, une généralisation de l'harmonie ineffable, contenue dans le symbole, et constitue ainsi l'horizon propre de l'art. En conséquence, l'auteur considère qu'une limitation de la création artistique à l'horizon déterminé des structures calculées, représente une regrettable erreur, et soutient la nécessité impérieuse de l'attachement du concept structural au concept preponderent du sublime, comme une condition fondamentale de la création artistique.

NOUVELLES TECHNIQUES DE L'IMAGE. CINQ ARTISTES DE TIMIȘOARA

L'exposition des jeunes artistes de Timișoara — Roman Co
toșman, Stefan Bertalan, Constantin Flondor, Dietrich Sayler et Zoltan Molnar — ouverte récemment à Bucarest, constitue le point de départ de deux articles dont les auteurs sont le peintre Camilian Deme-tresco et le critique d'art Octavian Barbosa.

En intégrant la création des jeunes artistes dans les coordonnées d'une tendance plus générale de l'art contemporain, Camilian Dcmctresco affirme que, sans constituer une équipe parfaitement homogène quant à la catégorie des moyens utilisés — depuis le constructivisme abstrait jusqu'aux formes de l'art objectif et cinétique — l'effort de ces cinq artistes est dirigé vers un même but: l'art objectif. Leur art est caractérisé par une attitude Indubitablement rationnelle, dans le sens de la doctrine du Bauhaus — doctrine qui a préfiguré en termes idéals les intentions les plus positives de l'art objectif actuel.

L'activité des artistes de Timișoara, conclut l'auteur,pourrait s'intégrer avec efficacité dans l'esthétique du bâtiment moderne, autant avec des œuvres additionnelles à l'architecture (tableaux de chevalet, petite statuaire) qu'avec des œuvres de proportions monumentales incorporées à l'architecture.

En insistant sur les objectifs théoriques des courants constructivistes contemporains, notamment ΓΟρ Art et l'art cinétique, Octavian Barbosa observe dans les démarches créatrices subordonnées à cet idéal esthétique un essai d'éclaircir le problème des relations souvent obscures et contradictoires de l'art avec la civilisation et la technique du monde contemporain.

Dans le cadre de ces tendances, la réalité devient un champ d'action pour l'imaginaire ; l'auteur, souligne ainsi, que le processus de désacralisation du beau artistique est en même temps le processus de sacralisation de la réalité objective.

IRINA CODREANO

Dans le courant du mois de Mai, une rétrospective consacrée au sculpteur Irina Codrea-
no, s'est ouverte à Bucarest, Née à Bucarest, Irina Codreano s'établit en 1918 à Paris, où elle devient l'élève de Bourdelle, et, ensuite celle de Brancusi. En analysant l'exposition, le critique d'art Anca Arghir cherche à déceler les traits caractéristiques de son art. Selon l'opinion de l'auteur les œuvres d'Irina Codreano témoignent d'une vision diamétralement opposée à celle de Brancusi : la non-transcendance. Scs images ne sont point des métaphores ; elles sont des définitions; elles ne tentent pas d'aboutir au symbole, de dépasser l'immédiat mais décantent cet immédiat pour le retrouver à l'état pur. La vocation de l'artiste est évidente dans la petite statuaire œuvrée

avec une délicatesse empreinte de gravité, · où elle applique, avec un soin attentif, son savoir sur la concordance entre la stabilité architecturale des volumes et la dynamique baroque des fragments, entre la minutie artisanale et la vision d'ensemble. Son domaine de compréhension est la féminité. Il existe dans l'art d'Irina Codreano un culte du bonheur. Malgré ses hypostascs brancu-sicnnes, cette sculpture appartient à une très ancienne esthétique de la grâce qui se suffit à elle-même.

L'EXPOSITION
DE PEINTURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

Dans le cadre des échanges culturels entre la France et la Roumanie, une exposition de peinture française contemporaine s'est tenue dans le courant du mois de Mai à Bucarest. L'exposition comportant une collection d'œuvres présentées au Pavillon Français à Montréal, a suscité un vif intérêt dans les rangs du public et des spécialistes. Au vernissage ont assisté des personnalités de la vie culturelle, de nombreux artistes et amateurs d'art.

Dans le présent numéro de notre revue, nous publions, en marge de cette exposition, un entretien avec M. Maurice Allemand, commissaire adjoint de l'exposition, ainsi qu'un essai du peintre Vasile Varga.

■
J J i. í r
“-Jf
·> u
ГЖ
t > , J I'1.. ’ '.ν’ 1 k
I
I 1 y< ' I
. ·> J I г
w$
' I ' .’ I ‘ I
rii.
■ ч
l· Ί li OI
I
’J I. и . » J
• H HI'
■ . -
µ ль
• [Iii
»Gù '. ί ιπ·ϊπ и u
■ -
г,
H i
Λί́ (
‘ <
¿ - * . t/ï. . .

ROMANIAN MAINOSGRAFIIKAN NĂYTTELY RUMĂNSK REKLAMGRAFIK UTSTĂLLNING
4 И4 itM вЧЧ ll<-··'«*· <9 < n« «H*
***· И··»’· M HO ÙQP ·/«
M |r IM 1·^/<»/··!)« HИ
·* · < ч i ч / Im· 4M · μι«ι цэд
https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html